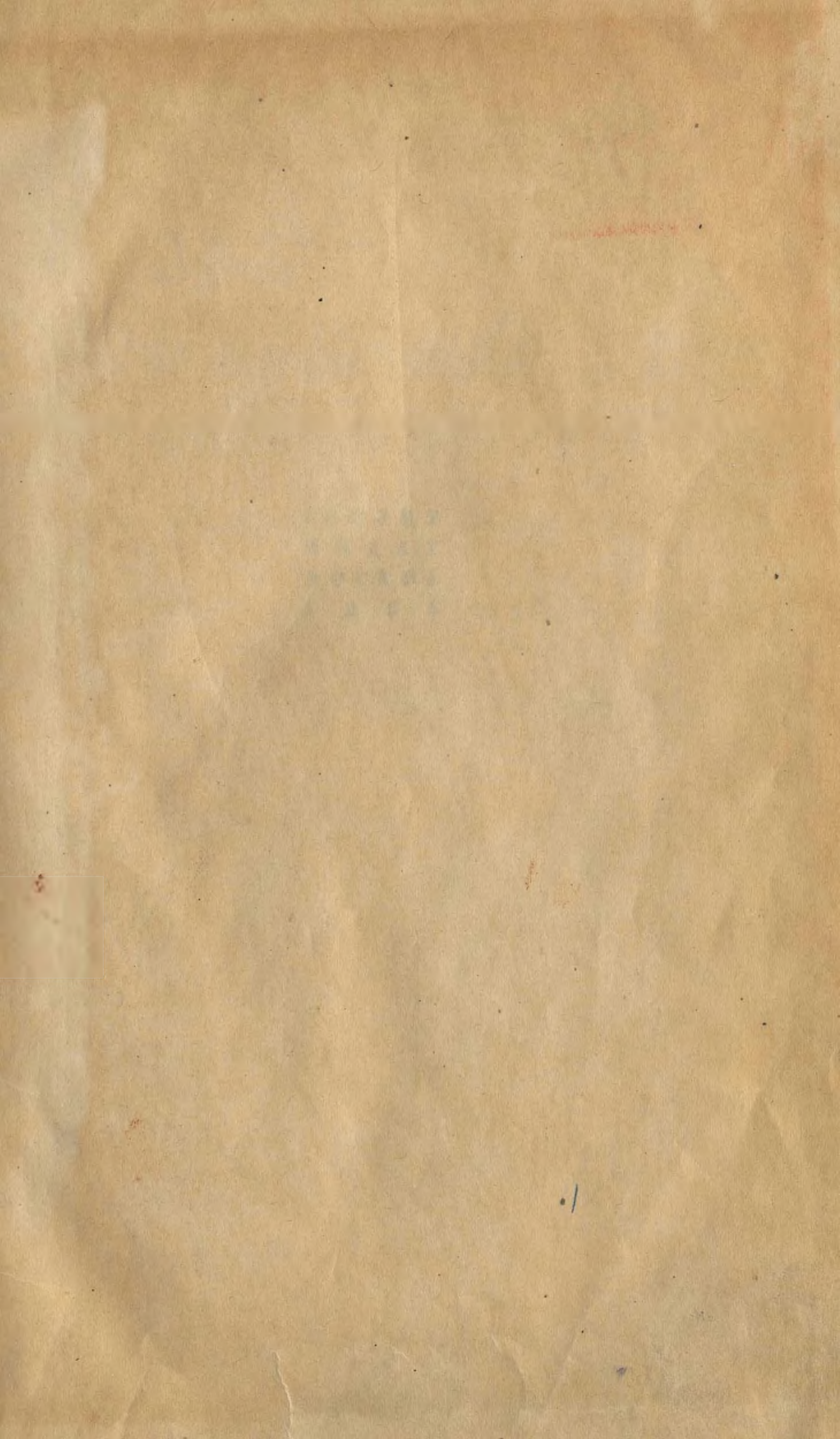
ПРАКТИКА КИНО-РЕЖИССУРЫ

ГОСКИНОИЗДАТ 1935

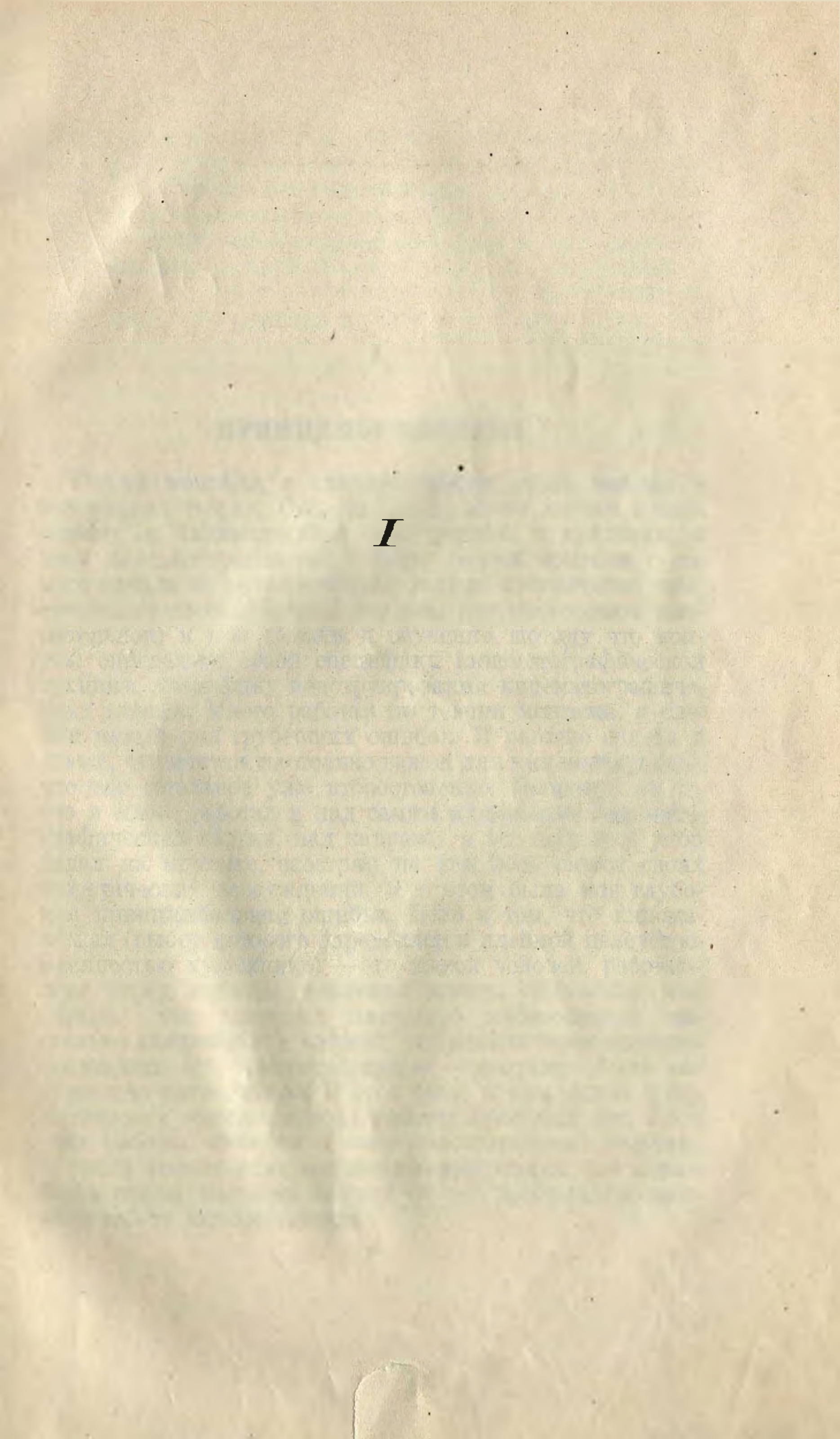


ГОСЛИТ
ИЗДАТ
МОСКВА
1935

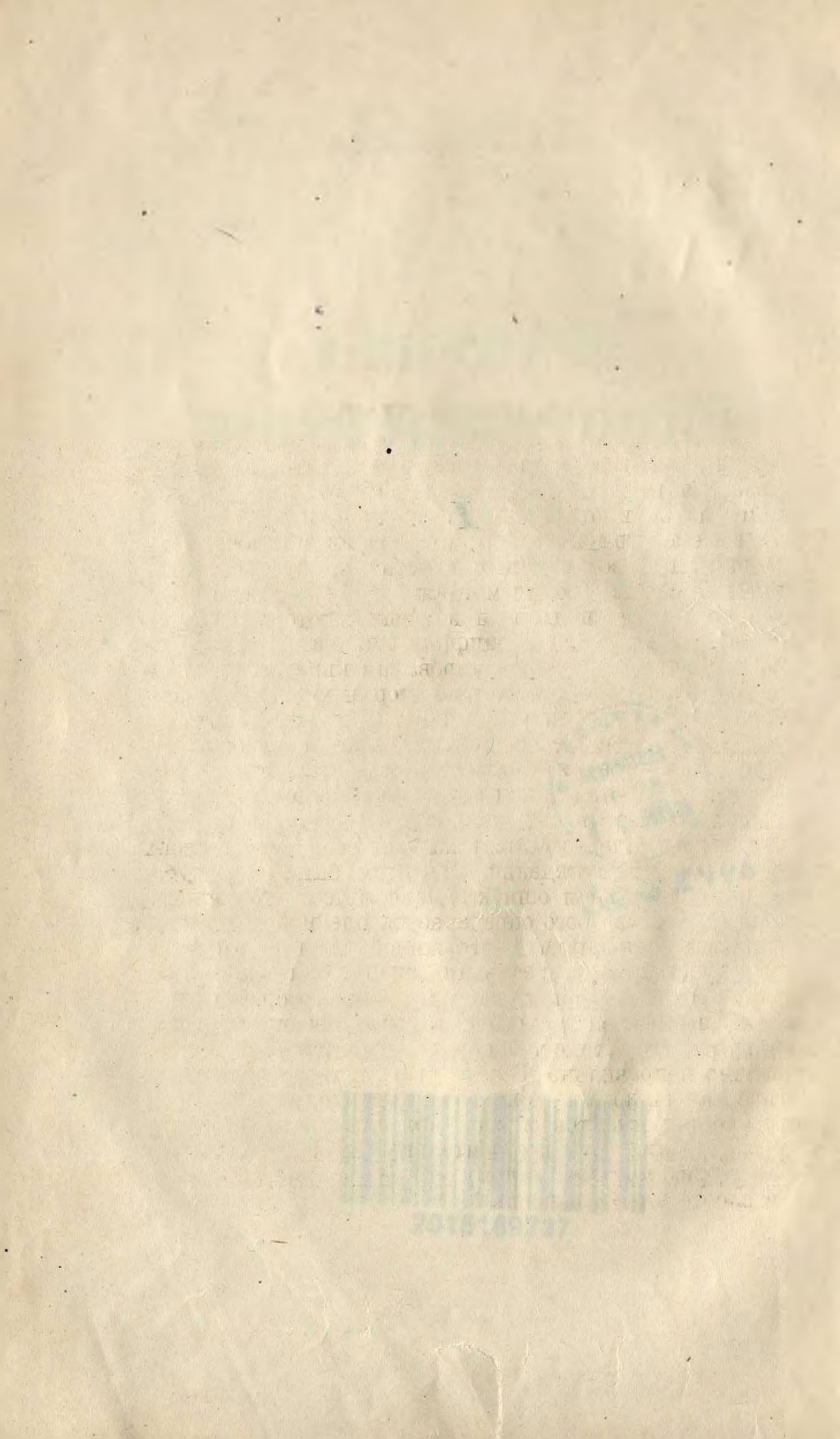
ЛЕВ КУЛЕШОВ

ПРАКТИКА КИНОРЕЖИССУРЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ЛИТЕРАТУРА“
МОСКВА—1935



I



I

ПРИНЦИПЫ МОНТАЖА

Теория монтажа в кинематографии очень важная и интересная теория. Она доставила много хлопот и мне, одному из занимавшихся этой теорией, и критикам, и всем кинематографистам. Вокруг теории монтажа с самого начала ее возникновения велись чрезвычайно ожесточенные споры. Теория монтажа требует особенно внимательного к ней подхода и изучения, потому что монтаж определяет собой специфику кинематографической техники, специфику конструирования кинематографических картин. Много работая по теории монтажа, я сделал целый ряд грубейших ошибок. Я раньше считал и писал, что монтаж настолько важен для кинематографии, что все остальное уже второстепенно. Несмотря на то, что я много работал и над самим материалом кинематографических картин, над кадрами, я все-таки весь упор делал на монтаже, заостряя на нем весь смысл своих теоретических рассуждений, и в этом была моя глубокая принципиальная ошибка. Дело в том, что киноматериал (выбор которого определяется идейной целеустремленностью художника) — это живой человек, работающий перед экраном, реальная жизнь, снимаемая для экрана. Этот материал настолько многообразен, настолько значителен и сложен, что механически противопоставлять его «киноспецифике» — монтажу было совершенно неправильно. В этом была и творческая и политическая ошибка в моих работах прошлых лет. Но в этих работах имеются и свои положительные стороны. С точки зрения этих положительных сторон мы и разберем теорию монтажа, потому что она чрезвычайно важна в работе кинорежиссера.

Так как тема этой книги — практика режиссуры, то я теории монтажа коснусь по линии практической работы, не углубляясь в теоретические рассуждения. Только вначале я должен буду дать несколько исторических справок, чтобы сущность вопроса была ясна.

Монтаж впервые возник в Америке. В русской кинематографии до империалистической войны и до революции монтаж как сознательный творческий прием почти совершенно не употреблялся.

Мы знаем, что кинематографический аппарат снимает окружающую действительность. Через кино мы можем увидеть мир. Следовательно, кино показывает поведение и поступки людей, находящихся в окружающей нас действительности. Поступки людей в основном являются результатом классовых взаимоотношений.

Таким образом, снимая на кинопленку отдельные явления, различные поступки людей и их поведение, мы фиксируем реальный, окружающий нас материал. Зафиксировав этот материал, засняв его, мы можем показывать его на экране. Но этот показ можно делать разными способами. Прежде чем показать отдельные заснятые в действительности куски, их необходимо смонтировать, соединить между собой так, чтобы их взаимодействие демонстрировало сущность окружающих нас явлений.

Отношение к окружающей действительности художника, его мировоззрение, выявляется не только во всем процессе съемки, но и в монтаже, в умении видеть и показывать окружающий его мир. В действительности происходят различные социальные столкновения, происходит классовая борьба, а принадлежность художника к определенному классу влияет на его мировоззрение. Художники с разным мировоззрением каждый по-своему воспринимают окружающую действительность, они по-своему видят события, по-разному о них говорят, по-разному их показывают, изображают и соединяют друг с другом.

Таким образом, кинематографический монтаж, как и вся съемочная работа, неразрывно связан с мировоззрением художника, с его идеологической целеустремленностью.

С. М. Эйзенштейн на одной из своих лекций в Государственном институте кинематографии дал очень яркий

и интересный пример различных классовых подходов к монтажу. Представьте себе, что в течение двух или трех дней во всем мире произошел ряд событий. Эти события записываются репортерами, и известия о них печатаются в различных газетах. Мы знаем, что существуют газеты капиталистические и газеты коммунистические. Одни и те же события, происшедшие во взятые нами три дня, печатаются и в капиталистической и в коммунистической прессе. Если даже эти события печатаются без комментариев, без редакторских объяснений и дополнений, а только «сухо-хроникально», то все равно отношение к ним, т. е. политическое мировоззрение, редактора газеты определит тот или иной газетный монтаж. В капиталистической газете все события будут смонтированы так, что буржуазная установка редактора, и следовательно — газеты, будет максимально выражена и подчеркнута характером монтажа событий, их распределением на газетном листе. Эксплоататорская сущность капиталистического строя в буржуазной газете будет всеми средствами вуалироваться; язвы этого строя замазываться, действительность приукрашиваться. Совершенно иначе монтируется советская газета: информация о тех же самых событиях будет смонтирована так, чтобы осветить подлинное положение вещей в капиталистическом мире, обнажить его эксплоататорскую сущность, осветить положение трудящихся так, как оно есть в действительности. Можно сведения, факты сопоставлять с другими таким образом, что идейное толкование этих фактов будет по-разному восприниматься читателем газеты. В коммунистической газете будет вскрыта классовая природа факта, а в буржуазной — эта природа будет затуманена, извращена.

Таким образом, на этом примере становится ясным, что монтаж (существующий во всех искусствах) неразрывно связан с мировоззрением человека, монтирующего имеющийся в его распоряжении материал.

Изложенное понятно каждому. Но в начале моей работы в кинематографии вопросы монтажа, вопросы теории искусства вообще были для меня вопросами в достаточной степени туманными, и я их не связывал с классовой направленностью, с мировоззрением художника.

Для того, чтобы был ясен путь моего творческого

развития и развития тех товарищей, которые были связаны в работе со мной, я расскажу о своем отношении к монтажу с первых шагов моей киноработы.

Я начал работать в кинематографии в 1916 году. Мы творчески были тогда чрезвычайно беспомощны. Кинематография была тогда еще только наполовину искусством, а, по совести говоря, вообще не была им. О монтаже мы ничего не слышали и не знали. Мы только думали, как бы к этому новому кинематографическому искусству подойти, чтобы действительно научиться в нем творчески работать, чтобы по-серьезному научиться его понимать.

1916 год был годом войны, и заграничные рынки были для России закрыты. Русская кинематография в связи с этим начала быстро и самостоятельно развиваться. Вокруг кинокартин пошли разговоры, споры, рассуждения, начали выходить киногазеты и кинематографические журналы, на страницах кинематографической и театральной прессы начался теоретический бой. Спорили о том, является ли кинематограф искусством или нет? В этом бое мы — кинематографическая молодежь — принимали самое активное участие, причем у нас не было никаких аргументов, никаких доказательств того, что кинематография является искусством. В связи с этими спорами и начала зарождаться у нас теория монтажа. На тему о киномонтаже мы провели ряд бесед и диспутов, а через несколько лет я написал книжку, которая называлась «Искусство кино». Издали ее еще позднее, в 1928 году, и она впоследствии явилась предметом больших споров, большой проработки. Книжка по своей установке была сугубо ошибочной [1].

Так как мы в 1916—1917 гг. не знали сами, как же ориентироваться в кинематографии, и что̀ такое кинематография —искусство или нет, мы решили все внимание обратить на изучение кинематографических произведений — картин. Мы ходили по кинематографам и пересматривали все, что только было на экране, причем смотрели не просто, а с определенным подходом. Деля кинотеатры на кинематографы богатых буржуазных районов и на кинематографы рабочих районов, мы заметили, что в центральных кинотеатрах реакция у зрителя

[1] Часть материала настоящей книги имеется и в моей старой, но этот материал мною теперь иначе осмыслен и растолкован.

на картины более сдержанная, нежели в кинематографах на окраинах города. А нам было очень важно при наших наблюдениях найти отдельные моменты в картинах, вызывающие у зрителя реакцию на то действие, которое им показывается. Поэтому мы сосредоточивали наши наблюдения на окраинных театрах. Нам было важно, какие картины зритель смотрит со вниманием, в какой момент зритель засмеялся, вздохнул или ахнул. Нам было также важно, что́ же в это время на экране происходит, как в этом месте сделана лента, как она сконструирована. После наших наблюдений выяснилось, что реакция зрителей на разные картины была неодинаковой. Картины, сделанные в разных странах, по-разному воспринимались зрителем.

Мы прежде всего разделили кинокартины (кинематографию) на три основных типа: на кинематограф русский, европейский и американский. (В европейской кинематографии тогда была очень популярна шведская фирма «Нордиск». Фильмы этой фирмы нисколько не были похожи на фильмы европейского типа, а больше приближались к фильмам американским.) Когда мы начали сравнивать типично американские картины, типично европейские и типично русские, то мы увидели, что они по своему построению сильно разнятся друг от друга. Мы увидели, что в одной части русской картины примерно 10—15 склеек, 10—15 отдельно заснятых в разных местах сцен. В европейских картинах таких сцен на одну часть 20—30 (нельзя забывать, что речь идет о 1916 годе), а в американских картинах на каждую часть приходилось 80, а иногда 100 отдельных кусков.

По реакции, вызываемой у зрителя, на первом месте стояли американские картины, на втором—европейские, на третьем месте — русские. Это нас чрезвычайно заинтересовало, но мы вначале ничего не поняли. Тогда мы начали рассуждать так: идет спор, кино — искусство или не искусство? Поставим аппарат, актеров, сделаем декорации, разыграем сцену, снимем ее и будем заснятый кусок рассматривать с точки зрения решения этого вопроса. Если в данном куске получилась хорошая фотография — хорошо, красиво и эффектно снято, то мы можем сказать: ведь это не кинематографическое искусство, это — искусство фотографа, оператора. Если хорошо играет актер, про кусок можно сказать: что ж, что

актер играет, он и в театре играет. Где же здесь специфика кинематографии? Если в куске были хорошие декорации, хорошая работа художника, то опять в этом кинематографии нет: это искусство художника.

Как мы ни бились, мы никак не могли найти основы, определяющей специфику кинематографического искусства. О чем мы думали? Мы думали тогда о простой вещи — всякое искусство имеет два технологических элемента: материал и методы организации материала.

Искусство не существует само по себе, ради самого себя.

Задача искусства — отразить действительность, осветив эту действительность определенной мыслью, определенной идейной установкой художника. Отсюда вытекает тот факт, что художник, воспроизводя и обобщая действительность, проделывает определенную целеустремленную идейную работу. Отражая в своем произведении объективную действительность, художник должен высказывать свои мысли, что-то доказывать, что-то пропагандировать; а все это возможно только тогда, когда у него есть что предъявить, и он знает, как работать, т. е. как материал искусства организовать.

В кинематографии понятие о материале и понятие организации этого материала чрезвычайно сложны, так как и сам материал в кинематографии тоже требует организации, требует чрезвычайно большой специфической кинематографической обработки. Кинематограф гораздо сложнее всех остальных видов искусства потому, что в нем способ организации материала и самый материал чрезвычайно «заходят» друг в друга. Ну, скажем, в скульптуре, имея факты и явления действительности, а также творческую идею, определенным образом освещающую эту действительность, мы берем кусок мрамора, придаем ему те формы, которые нужны для выражения определенного явления действительности, и получается произведение скульптурного искусства. В живописи для выражения этого явления действительности мы берем краски и начинаем организовывать их так, как этого требует наилучшее и наиболее яркое выражение этого явления, и мы получаем произведение живописного искусства.

В кинематографии вопрос создания ленты стоит гораздо сложнее. В кинематографии мало, имея идею,

взять материал — настоящую жизнь или актеров и начать все это тем или иным способом организовывать.

Но об этом позднее. Итак, не найдя в отдельном куске, следовательно, по-тогдашнему — в кинематографическом материале, ничего специфичного для нашего искусства, мы решили, что специфика кинематографа, способ организации кинематографического материала (значит, отдельных кусков, сцен) заключается в соединении и чередовании сцен между собой, т. е. в монтаже. (Технический способ склейки, соединения отдельных кусков картины между собой называется монтажом.) Нам в то время казалось совершенно естественным, что американские картины достигают наибольшей реакции у зрителя, потому что они составлены из бо́льшего количества кусков, из бо́льшего количества отдельных сцен, и следовательно, м о н т а ж, как выразительное средство, к а к т в о р ч е с к а я о р г а н и з а ц и я м а т е р и а л а, в американских картинах наиболее сильно и наиболее ярко воздействует на зрителя.

Творческое воздействие на зрителя американских картин мы тогда воспринимали чрезвычайно упрощенно. Истинной сущности американского кино, истинных причин его специфического влияния на аудиторию мы не понимали.

А дело заключалось, по-моему, вот в чем: расцвет американской кинематографии был результатом расцвета американского капитализма. Капиталистическая Америка строилась, капиталистическая Америка развивалась, американскому обществу нужны были сильные, энергичные строители, борцы за усиление мощи капитализма. Американцам надо было использовать имеющиеся в их распоряжении людские силы для постройки крепкого капиталистического общества. Этому обществу нужны были люди с особой буржуазной психологией, с буржуазным мировоззрением. Поэтому совершенно естественно, что задачей американской кинематографии являлось воспитание такого сорта людей, которые по своим качествам больше всего соответствовали эпохе развивающегося капитализма.

В то же время капитализм неминуемо выращивал класс пролетариев, сознание этого класса должно было пробуждаться и развиваться, и совершенно естественно,

что капиталистам надо было это сознание затуманивать, отвлекать в сторону, ослаблять его. Американское искусство неминуемо должно было сделаться искусством «утешительским», искусством, лакирующим действительность, искусством, отвлекающим массы от классовой борьбы, от осознания своих классовых интересов, и, с другой стороны, должно было быть искусством, призывающим к энергии, к борьбе, к авантюре, сдобренным буржуазной моралью и буржуазной психологией.

Так родился «американский детектив» — американские приключенческие фильмы. С одной стороны, они призывали к энергии, к борьбе, к действию, они вырабатывали тип энергичных и сильных «героев» капитализма, в них сила, находчивость, смелость всегда побеждала; а с другой стороны, эти фильмы приучали к ханжеству, к лакировке действительности, «утешали» и учили тому, что с соответствующей энергией человек может добиться индивидуального благополучия, может обеспечить себе ренту и сделаться счастливым собственником.

Линия энергичной борьбы, действия и побеждающей находчивой силы в американских кинолентах создала американский быстрый монтаж событий (действия). Американский зритель требовал от режиссеров, чтобы они в данный метраж картины вложили как можно больше действия, как можно больше событий, возможно энергичнее, бодрее сцепляли их друг с другом, возможно энергичнее и бодрее строили всю конструкцию картины. С этой стороны, со стороны конструктивной, со стороны быстрого действенного монтажа, американская кинематография для того времени была явлением прогрессивным.

В европейских картинах, производившихся в странах, где не было такого бурного роста капитализма, как в Америке, где не было такой «американской» борьбы за существование, не было и условий для возникновения быстрого, энергичного монтажа.

Итак, строение американских картин того времени, метод их монтажа был до известной степени явлением прогрессивным. Так мы его в свое время и восприняли. Мы решили, что американский монтаж даст возможность в наших футуристических работах «производить» разгром, разлом старого мира, старой мещанской морали.

В этом была наша грубейшая ошибка. Воспринимая механически законы американского монтажа и американскую кинематографию в целом, мы невольно в свою работу вводили элементы буржуазного искусства — буржуазное утешительство, буржуазную мораль и т. д., и поэтому наряду с некоторой пользой некритическое изучение американского монтажа принесло нам и большой вред.

Мне кажется, что все ошибки моей кинематографической работы последующих лет имеют свои корни в этом периоде — в периоде слепого восприятия американской кинокультуры. Это объясняется тем, что мы в свое время были уверены, что американский монтаж во всех случаях воспитывает бодрость и энергию, необходимые для революционной борьбы, для бунта.

Мы футуристически понимали монтаж, а все отрицательные стороны его, связанные с буржуазной сущностью американских картин, мы прозевали.

Возвращаюсь к «истории». Изучая монтаж, мы установили, что в американских картинах сцены не только сменяются, чередуются быстрее, чем в европейских и русских картинах, но большинство сцен состоит также из целого ряда элементов, отдельных кусков, отдельных планов, т. е. мы установили всем сейчас известное внутреннее деление сцен на крупные, средние, общие и прочие планы. Тогда этот прием для нас был новым, и нам было чрезвычайно важно открыть его в американской кинематографии. Мы видели, что в отдельных сценах американцы применяют так называемые «крупные планы», т. е. нужные выразительные моменты показывают крупнее, отчетливее, показывают в каждый данный момент только то, что надо показать. Крупный план, композиционное выделение самого важного и нужного, оказал решающее влияние на нашу дальнейшую работу по монтажу.

Крупные планы определили собой чрезвычайно широкие возможности дальнейшего монтажного конструирования картин. Через крупные планы мы пришли к изучению возможностей монтажа, мы установили, чего монтажом можно достигнуть, какая выразительная у него творческая сила и еще целый ряд чрезвычайно важных и интересных для нашей работы моментов.

Мы установили, что монтаж позволяет почти одновре-

менно показывать действия в различных местах. Вы можете при помощи монтажа показать одного героя, умирающего в песках Африки, другого героя, летающего в то же время на аэроплане где-нибудь в Сибири, третьего — едущего на собаках в Аляске. Повторение кусков одного за другим дает возможность одновременно показывать действие в различных местах, различных окружениях, в различных точках земного шара. В театре (а тогда кинематографию сравнивали с театром и спорили, что лучше — театр или кинематограф) эти возможности чрезвычайно затруднены. В театре хотя и можно показать одновременно действие в различных местах, но это достигается с большим трудом и выходит очень условно. По-настоящему, реально показать одновременно действие в различных местах может только кинематограф. Это наблюдение сразу дало специфическую характеристику кинематографическому искусству, сразу обнаружило присущее только ему характерное свойство.

Проверяя дальше это наблюдение, мы установили еще более интересный факт, который заключается в том, что можно в сцену, происходящую в одном месте, вставлять отдельные элементы, отдельные куски, заснятые в совершенно другом месте. На основании этого наблюдения нами были сделаны две экспериментальные работы (подробное описание их можно найти в книге «Искусство кино»).

Первый эксперимент заключался в том, что нам удалось монтажом создать как бы несуществующий город. Были сняты куски в такой последовательности: первый — идет мужчина (Л. Оболенский) по улице — в Москве, на Петровке. Второй — идет женщина (А. Хохлова) по набережной Москва-реки. Третий — крупно снято одно лицо мужчины — взглянул, увидел (там же, на Петровке). Четвертый — крупно — женщина подняла голову, увидела (тоже у Москва-реки). Пятый — в совершенно другом месте наши актеры идут навстречу друг другу. Шестой — у памятника Гоголя на Арбатской площади — мужчина и женщина встречаются друг с другом, здороваются, протягивают друг другу руки. Они смотрят на аппарат, мужчина показывает рукой вперед, и мы понимаем, что пара собирается итти туда, куда показал мужчина. Затем в кусок, в котором он показывал рукой вперед, мы вставляем из заграничной амери-

канской картины «Белый Дом в Вашингтоне». Потом оба актера, разговаривая, уходят из кадра. После этого вставляется лестница бывшего храма Христа спасителя, очень похожая по конструкции своих ступенек на большую лестницу Белого Дома в Вашингтоне. На этой лестнице сняты крупно ноги мужчины и женщины, подымающихся по ступенькам.

Когда все эти куски были смонтированы друг с другом и продемонстрированы на экране, то линия действия актеров была беспрерывной, логически одно движение сменялось другим, а н а т у р а, о б с т а н о в к а в различных кусках менялась, и получалось совершенно ясное, отчетливое впечатление, что мужчина и женщина встретились в каком-то городе, где была улица как Петровка, тут же бульвар на берегу реки, а посредине этого бульвара был Белый Дом, который на самом деле находится в Вашингтоне. Мы режиссерски взяли эти отдельные, совершенно не связанные друг с другом части земной поверхности и соединили их как бы в одно, т. е. путем организации материала, путем монтажа, мы создали как бы впечатление от несуществующего города, т. е. мы «перепланировали» Москву. При этом каждый отдельный кусок и все элементы съемки были абсолютно реальны, а все вместе связывалось в новую, реальную по кадрам, но не существующую в действительности городскую обстановку.

На основании этого эксперимента мы сделали другой: фон, т. е. декорацию и обстановку, мы оставили неизменными, линию движения человека беспрерывной, а самих людей мы подменили. Была снята женщина, которая у зеркала за столом занималась своим туалетом: она красила губы, подводила глаза, надевала башмак; при этом были сняты: спина одной женщины, нога другой, губы третьей, глаза четвертой, и когда все это было правильно по движению смонтировано, мы совершенно ясно с экрана видели процесс одевания какой-то одной женщины, причем на самом деле такого человека не существовало, а в то же время мы видели его составленным из реальных элементов, потому что все «детали» были сняты с отдельных живых людей.

Можно привести в этом плане еще более понятный пример. Предположим, мы снимаем человека, стоящего у стены. Этот человек закрыл лицо газетой. Мы показы-

ваем снятого Иванова. Он начинает опускать газету, мы переходим на движения его руки, на крупный план и показываем лицо Петрова. Смонтировав эти два кадра, мы получаем совершенно ясное впечатление, что на фигуре Иванова находится лицо Петрова, причем оба эти кадра будут казаться совершенно реальными.

Возможность монтажом в известной степени деформировать и организовывать реальный материал по воле художника, по его замыслу толкнула нас в свое время на ошибочное утверждение, что вся основа кинематографии заключается только в монтаже. На самом деле эти два эксперимента показывают только очень большую организационную силу монтажа. Та же самая задача — показать перепланировку города кинематографическим монтажом — может быть великолепно достигнута, причем достигнута на р е а л ь н о м материале. Следовательно, выразительная сила монтажа чрезвычайно велика, и когда режиссер имеет дело с идеей, которую ему нужно выразить, когда режиссер должен в соответствии с идеей своей работы организовать внимание зрителя, то одной из самых главных сил в его распоряжении становится кинематографический монтаж.

Мы установили также, что монтаж оказывает большое влияние на смысловое восприятие того, что показывается с экрана.

Скажем, актер играет какой-то мрачный момент, вы снимаете его удрученное лицо. Лицо снято к сцене «мрачного содержания». Но бывают случаи, когда это лицо из «мрачной» сцены по композиционным данным оказывается подходящим для сцены веселой. При помощи монтажа лицо вставляется в эту сцену, и бывают случаи, когда данное переживание актера получает совершенно иной смысл, приданный ему монтажом. Я помню, как еще в 1916—1917 гг. со знаменитым тогда героем-любовником Витольдом Полонским у нас был спор об этом свойстве монтажа нарушать актерскую работу. Утверждая, что, как ни монтировать, все равно актерская работа будет сильнее монтажной конструкции, Полонский говорил, что в выражении лица актера, изображающего человека, сидящего в тюрьме, тоскующего по воле и увидевшего открытую дверь, есть огромная разница по сравнению с выражением человека, сидящего в других условиях, — скажем, герой голодал, и ему

показали тарелку супа. Реакции актера на суп и на открывшуюся тюремную дверь будут совершенно различными. Мы сделали тогда опыт: сняли две таких сцены, переставили крупные планы из одной сцены в другую, и выяснилось, что актерская работа, разница в реакциях на радость от супа и на радость от свободы (на откры-

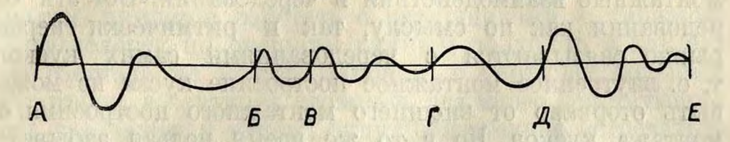


Рис. 1. Схема монтажа кусков и внутрикадрового монтажа

тую дверь) в монтаже была совершенно не заметна: и та и другая работали одинаково. Мы воспользовались этим примером, чтобы утверждать, что кроме монтажа в кинематографии нет ничего, что работа актера совершенно не нужна, что при хорошем монтаже безразлично, как он работает. Это было неправильно потому, что в данном случае мы имели дело с плохой работой актера, потому что, конечно, эти две реакции совершенно различны, и не всегда монтажом можно изменить смысловую работу актера. (В некоторых случаях указанным приемом можно пользоваться, скажем, для того, чтобы поправить ошибки, изменить сцену, реконструировать сценарий. Чрезвычайно важно то, что этим приемом можно и должно пользоваться, если имеется заснятый план, имеющий смысловое значение не по актерской игре, а по характеру съемки, по типу лица, по социальному образу.)

В этом примере мы не учли, что монтажные чередования заключены не только в кусках, а и вне кусков, в самом заснятом действии. Представьте себе, что мы имеем монтажное чередование кусков. Я их изображаю линией (рис. 1). На этой линии отдельные черточки *А*, *Б*, *В*, *Г*, *Д*, *Е* — места соединения монтажных кусков, определяющих их взаимоотношение, их взаимодействие. Ритм и смысл монтажа заключаются не только во взаимодействии и взаимоотношении данных намеченных на рисунке кусков между собой, а монтаж лежит и внутри

этих кусков, в заснятом действии человека, например в актерской игре (этот внутренний ритм показан на чертеже в виде синусоидальной кривой).

Внутри этих кусков актер как-то передвигается, делает в движениях какие-то акценты, его работа имеет свой определенный монтажный рисунок, определенные монтажные взаимодействия и чередования. Вот эти чередования как по смыслу, так и ритмически неразрывно связываются с чередованиями самих кусков, т. е. внутреннее монтажное построение куска не может быть оторвано от внешнего монтажного построения, от монтажа кусков. Но в то же время нельзя забывать, что чрезвычайно важно и место куска в монтажной фразе, в монтажной конструкции, потому что место зачастую объясняет сущность замысла художника-монтажора, его установку (часто монтажное место влияет на изменение содержания). Вспомним пример с буржуазной и советской газетой, о котором говорил Эйзенштейн. Взаимодействие отдельных монтажных кусков, места их, а также их ритмическая длительность определяются содержанием произведения и мировоззрением художника. Одно и то же явление, одно и то же событие, поставленное в разных местах с разными сопоставлениями, по-разному идеологически «работает». Следовательно, монтаж кусков в свою очередь связан с монтажом в н у т р и кусков, но в то же время монтажное место данного куска неразрывно связано с идейной целеустремленностью монтажора.

Интересно, что когда режиссер недостаточно хорошо умеет работать с актером, когда он не полностью владеет техникой этой работы, тогда он все свое внимание обращает на исправление своих недостатков путем монтажа и компенсирует монтажом недостаточную актерскую работу, а когда режиссер строит в основном картину преимущественно на монтаже, тогда он постепенно начинает терять уверенность в работе с актером. Это можно проверить на чрезвычайно ярком и показательном примере. Один из видных наших режиссеров — режиссер Пудовкин, в своих фильмах работая главным образом на монтажной конструкции, с каждой новой картиной все больше и больше теряет свое прежнее уменье обращаться с актером; а с актером вообще Пудовкин умел работать хорошо. Он в свое время сам владел актерской тех-

никой, но благодаря тому, что он все сложные сценарные положения часто выражал не работой живого человека, а различными монтажными комбинациями, то, как мне кажется, постепенно он начал терять непосредственную связь с актером и уменье им управлять.

Режиссер всегда может быть поставлен в условия, когда ему придется работать и с плохим актерским материалом, придется работать с натурщиками, с типажом, когда человек по внешним данным подходит, а как актер работать не может. Наконец, в картинах больших масштабов, в картинах сложных, где много действующих лиц, где важен и типаж, будут обязательно встречаться сцены, в которых придется работать с актерски неквалифицированными людьми. Естественно, что работа такого случайного актера (не актера, а типажа) будет чрезвычайно плохой по качеству, и здесь-то роль монтажа, исправляющего и направляющего актерскую работу, является чрезвычайно значительной. На примере того же Пудовкина мы можем увидеть, как люди, совершенно не умеющие актерски работать, показывают то, что нужно Пудовкину, удовлетворительно работая в целом ряде сценарных и сюжетных положений.

Мы должны раз и навсегда запомнить, что все творческие средства хороши для достижения правильной идейной установки в картине, и поэтому, когда нам лучше всего достигнуть яркого выражения мысли монтажом, нужно работать «на монтаже», когда лучше всего выразить мысль актерской работой, нужно работать «на актере».

Во всяком случае монтаж надо изучать, над монтажом нужно работать, потому что у него очень большая сила воздействия на зрителя.

Ни в коем случае нельзя считать, что в кинематографии в с е д е л о в монтаже. И когда мы сделаем беглую экскурсию по материалу кинематографии, по тому, что снимается в кадрах, мы увидим, что материал кинематографии настолько многообразен, настолько сложен, что качество картин ни в коем случае не зависит только от монтажа. Его решает (помимо идейной установки) еще сам материал, тем более, что материал кинематографии — это сама реальность, сама жизнь, отраженная и преломленная в классовом сознании художника.

2

ПРИНЦИПЫ ЗВУКОВОГО МОНТАЖА

Принципы звукового монтажа, конечно, еще не проверены. То, что я буду о нем говорить, относится скорее к предположениям, а не к категорическим утверждениям. Мне кажется, что особенности и свойства звуковой кинематографии в основном принципиально совпадают с особенностями и свойствами немого кино. (Это понятно, потому что монтаж существует не только в кинематографии, монтаж имеется во всех искусствах. Следовательно, свойства и особенности монтажа во всех искусствах имеют много общего.)

А. Н. Андриевский в своей книге утверждает, что монтаж звуковой и немой ничего общего между собой не имеют. — Это неверно. Монтаж является средством, организующим материал. Так же, как нужно организовать немой материал, надо организовать и звуковой — звуковые куски. Звуковой и немой монтаж родственны. Звук точно так же, как и немые кадры, необходимо организовать, необходимо художественно строить на основе той идейной установки, того идейного задания, которое направляет работу режиссера. Звуковое и немое изображение оба распределяются во времени, и звук и изображение измеряются метрами пленки, а эти метры демонстрируются проекционным аппаратом и занимают какой-то промежуток времени. Следовательно, звук и изображение по линии монтажа могут быть отнесены к категории «кинематографического времени».

Музыка, — искусство, работающее во времени, — имеет свои «временные» законы, и эти законы могут быть применимы в немом монтаже. Совершенно ясно, что и

звуковой монтаж этим законам должен подчиняться. Основное свойство немого монтажа заключается в том, что мы можем как бы одновременно монтировать действие, происходящее в разных местах. Если происходят два действия: одно на Северном полюсе, другое — в Африке, мы можем, как бы в одно время, эти действия параллельно показать в немом монтаже. То же самое и в звуковом монтаже: мы можем как бы одновременно (быстро сменяя звукокадры) демонстрировать то, что слышим в разных местах. У нас герои могут разговаривать на Северном полюсе и в Африке параллельно. Мы клеим звуковые куски, монтируя их, и в результате слышим действие, одновременно происходящее в разных местах. Вспомним два монтажных эксперимента из предыдущей главы. Первый эксперимент — по волевому режиссерскому изменению земной поверхности, и второй — с комбинированным человеком. Возьмем первый опыт — творимую земную поверхность; точно так же можно создать творимые звуковые «пейзажи», т. е. разные куски, происходящие в разных местах, соединить в одно, какое-то новое целое. Мы можем снять звуки котельной, звуки прессовальной, звуки механической мастерской и звуки конвейера, причем звуки котельной снять в Ленинграде на одном заводе, звуки прессов — на заводе им. Сталина в Москве, звуки механической мастерской — на «Шарикоподшипнике» им. Кагановича, а работу конвейера — на Горьковском автозаводе. Когда мы соединим эти различные звуки и прослушаем их в монтажном порядке, то у нас будет совершенно ясное и отчетливое впечатление, что все эти различные звуки цехов находятся как бы в одном месте — слышимы в одном заводе. Свойство звукового монтажа в данном случае совершенно аналогично такому же свойству немого монтажа.

Точно так же, как в немом кино, мы можем в звуковом снимать одну смысловую линию разговора, но в исполнении различных актеров (начинает фразу один человек, другой произносит середину, а третий ее окончание). Если взять ряд звуков, то можно смонтировать такой кусок, когда один звук будет переходить в другой, второй — в третий и т. д. Все эти переходы могут быть настолько плавно смонтированы, что у нас получится представление о каком-то комбинированном,

новом, не существующем в действительности, звуке (падение цепи у Пудовкина в картине «Дезертир»).

Вспомните пример, когда Иванов читает газету, потом опускает ее, а мы монтажом «приделываем» ему голову Петрова. Примерно то же самое постоянно делается и в звуковых картинах. Например, актер великолепно играет, великолепно разговаривает, но не умеет петь. Когда ему нужно в картине хорошо спеть, вы его тонируете, т. е. «приделываете» к горлу Иванова горло Козловского. Происходит такая же монтажная подмена, какая происходила с лицом Иванова и Петрова в немом кинематографе. Когда-то я снимал картину (не буду называть — какую), в которой играла женщина с недостаточно «красивыми» ногами, а по роли они должны были быть «красивы» и засняты крупно. Я решил монтажно «пересадить» моей актрисе ноги другой женщины (на крупном плане). Разве этот прием не аналогичен звуковой тонировке?

Мы разбирали еще одно чрезвычайно важное свойство монтажа, которое позволяет исправлять и изменять игру актера. Мы установили, что монтаж влияет на игру актера в ту или другую сторону. Актер может дать какое-то определенное выражение, а по своей режиссерской воле (или по неумению) путем монтажа данное выражение можно изменить в лучшую сторону или в худшую, или же придать ему новый смысл. Совершенно то же самое свойственно и звуковому монтажу.

Можно вырезать движение у актера в немом кино, и точно так же можно вырезать фразу или слова из фразы в звуковом кино, затем соединить куски вместе, и получится то, что нужно режиссеру. Можно перемонтировать фразу — поставить начало на конец, можно перемонтировать целый ряд фраз, изменить их смысл. Если актер говорит с определенным смыслом десять фраз, в монтаже можно эти десять фраз перемонтировать так, что смысл актерской игры будет существенно изменен.

В съемке возможно пользоваться различными вариантами громкости: актер кричит, а вы его снимаете, как шепчущего; он может шептать, а вы его снимаете, как орущего (это относится уже не к теории звукомонтажа, а к теории звукоматериала).

Звуковой монтаж, так же как и немой, дает чрезвычайно большие возможности в смысле волевой, творчес-

кой организации материала. В звуковом кино идейная целеустремленность художника находит свое творческое выражение в волевой монтажной организации звукоматериала (аналогично немому кино).

Но по линии соединения двух видов монтажа, немого и звукового, существуют особые, новые, неизвестные немым кинематографистам, свойства, характерные только для звуковой кинематографии и нехарактерные для немой. Основной принцип монтажа звуковой картины заключается в том, что параллельный монтаж звуковых и немых кадров (т. е. линия изображения плюс линия звука) дает новый комбинированный образ, новое понятие, отдельно не заключающееся ни в немом куске, ни в звуковом.

Если немой кусок мы обозначим буквой A, а звуковой кусок — буквой B, то в звуковом кино должно получиться совершенно новое качество при сложении A и B, т. е. получится не $A + B$, а сумма C (новое качество). Монтаж звука может быть, как говорят, «органически» звуковым, когда немое изображение плюс звуковое дают новый образ, или только иллюстративным, когда звук дополняет, иллюстрирует немой образ. Но монтаж иллюстративный точно так же имеет право на существование и может давать новые, недоступные немой кинематографии образы. Бывают случаи, когда иллюстративный звук настолько своеобразен и силен, что он перерастает свое иллюстративное значение, приобретая новое художественное качество. Звук тележки, на которой везут мертвого Валентайна в картине «Великий утешитель», будучи как бы иллюстративным, перерастает в новое качество и является уже звуком, создающим какой-то усиленный развернутый образ в соединении с немым изображением. Так же, как в немом монтаже существуют принципы, отличающие кинематографический монтаж от театрального, существует принципиальная разница между звуковым кинематографическим и звуковым театральным монтажом. Например, мы можем в кинематографе «резать» актерскую речь на середине фразы, выкинуть слово, снова вернуться к нему и т. д., а в театре этого сделать нельзя.

Наконец, такие вещи, как знаменитые «стыки», рекомендуемые Андриевским, в театре ни в коем случае широко быть использованы не могут. Это, конечно, спе-

цифическое свойство звуковой кинематографии (аналогичное свойствам литературы).

Возможность «перескакивать» в монтаже с фразы, сказанной в одном месте, на фразу, сказанную в другом месте, возможность «резать» фразу посередине, потом показать совершенно новый кусок и снова вернуться к старой фразе, — эти возможности для театра мало доступны и очень доступны и легки для звуковой кинематографии. Поэтому они являются технической особенностью звуковой кинематографии, как бы ее спецификой. Практически, конечно, звук почти никогда в звуковой картине не бывает изолированным от изображения, но все-таки по линии звукового монтажа, изолированного от изображения, законы, приемы и особенности звукового кино совпадают, по-моему, с приемами и особенностями радиопередачи. Конструкция радиопьесы очень похожа на конструкцию звуковой картины (конечно, только одной стороной, по линии звукового монтажа). Если немая кинематография потеряла родственную связь с театром в силу технологических особенностей, то звуковая кинематография находит родственную связь с радио в силу общности некоторых технологических процессов.

Существует своеобразная «теория», рассказанная мне одним моим другом — литератором, сценаристом и критиком. «Теория» эта сводится к тому, что театр интереснее, лучше и выразительнее звуковой кинематографии, а немая кинематография, в свою очередь, по отношению к звуковой несравненно интереснее и богаче. Она говорит, что по своей конструкции звуковая кинематография порочна в основном потому, что немое изображение мы воспринимаем на плоском экране не стереоскопически, не трехмерно, не так, как в жизни, а плоско, т. е. условно. Фотографическое и кинематографическое изображения кадра, при данном состоянии техники, имеют свою условность: во-первых, это рамка, во-вторых, изображение лишено цвета и трехмерности.

Итак, критик утверждает, что изображение фотографически условно, а линия звука, наоборот, не условна, а как бы реальна. Звук трехмерен, он имеет «перспективу», а изображение мы видим плоское, двухмерное, и оно не соответствует «перспективному звуку». Поэтому звуковое кино будто бы бледно и неестественно.

Мне было интересно слушать эту теорию, потому что она является заостренной формулировкой мнения большинства противников звукового кино (таких существует довольно много, в особенности среди кинематографистов, даже среди кинематографической молодежи). Теория эта довольно хитро построена, тем более, если еще добавить мотивировку этих товарищей, что звук в соединении с раскраской в театре гораздо сильнее действует, чем звук в соединении с серыми тонами.

Что касается перспективности звука и неперспективности изображения, то перспективное изображение мы, вероятно, в ближайшие годы будем иметь; а что касается цвета, то если не на сто процентов в смысле художественного качества, то на пятьдесят процентов мы будем его иметь уже в картине режиссера Экка и имеем по линии иностранной кинематографии, в частности американской. Таким образом это вопрос только времени. Однако, независимо от этого, товарищи противники забывают величайшие возможности звукового монтажа и волевой засъемки звука в смысле различной громкости, забывают возможности монтажа в смысле соединения различных кусков, заснятых в разных местах в одно время; наконец, забывают возможность соединения изображения, снятого в одном месте, со звуком, снятым в другом месте, забывают возможности тонировки и т. д. Они забывают возможности звукового кино повысить идейную значимость кинопроизведения, так как звуковое кино дает возможность художнику с максимальной широтой и силой показывать окружающую его действительность не только по линии изображения, но и по линии звука. Эти возможности настолько широки и так много обещают в смысле создания совершенно новых, еще невиданных в нашей области искусства образов большой силы и выразительности, что все это является лучшим аргументом в пользу широчайшего развития звукового кино. Многообразные возможности звукового кино как бы неограничены.

Совершенно естественно, что желание сделать звуковое кино органически звуковым, а не иллюстративным, в свое время вызвало творческую заявку Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, сущность которой сводилась к тому, что если в звуковой кинематографии будут создаваться новые образы на основе сопоставления изо-

бражения и звука, то не обязательно, чтобы звук и изображение синхронно совпадали. Это заявление было формально заострено, и оно, конечно, является неправильным, но понятно, что толкало Пудовкина, Эйзенштейна и Александрова на эту заявку — желание работать в органически звуковой кинематографии.

Это желание, конечно, формального порядка. Что значит — работать в органически звуковом кино? Если для достижения цели, для лучшего выражения идейного задания нужен иллюстративный монтаж, — работайте на иллюстративном, а если нужен органически новый образ, — работайте на органически новом образе. Прием определяется целеустремленностью художника, а не просто «теорией данного вида искусства». Если в кино прием определяется теорией искусства, то это есть формалистическое отношение к кинематографии.

Приемы диктуются целеустремленностью художника, и лишь потом возникают технологические моменты. (А технологические моменты все время меняются, потому что беспрерывно изобретаются новые приемы и новая техника.)

Итак, у нас имеются все основания думать, что звуковой монтаж идентичен немому. Но это только предположение, потому что можно строить рассуждение о теории звукового монтажа и по другой линии. Можно толковать звуковой монтаж как монтаж, строящийся по принципу аккорда, т. е. по принципу сопоставления двух или нескольких звуков одновременно. Я думаю, что это будет не противоположная точка зрения той, которую я только что излагал, а будет только ее развитием.

Некоторые работники кино, например режиссер и звукооформитель Л. Л. Оболенский, утверждают, что время изображения и время звука различны по своему характеру. Монтажное время «немого» кино по существу своему условно, а звуковое время реально. Оболенский утверждает, что по линии изображения можно показывать в одно и то же время действие, происходящее в разных местах, а по линии звука — нельзя. Куски изображения, чередующиеся друг с другом, какое-то время при проекции все равно занимают, и потому то, что нам кажется происходящим в одно время, на самом деле на экране происходит по времени одно за другим. Звуковое время

всегда реально: нельзя слышать сначала то, что происходит на Аляске, потом то, что происходит в Африке, потом то, что происходит в Москве, и представить себе, что эти звуки издаются одновременно. Зритель эти звуки будет воспринимать с некоторыми временными перерывами, в реальном времени: сначала он будет слушать Аляску, затем Африку, а потом Москву.

Это утверждение не совсем правильно, потому что время немого изображения не является абсолютно условным,—оно только сжато. Когда мы немые куски перебиваем одни другими, желая показать различные действия, происходящие в одно и то же время, мы время, необходимое для перебивки, занимаемое вставными кусками, все равно вычитаем из тех кусков, которые перебиваем. Только вычитаем мы его не буквально: не столько же, сколько из основного куска вырезки, и не столько, сколько надо в жизни на данное действие, а вычитаем его сжато. Например, если в первом куске человек в Африке поднял ружье и выстрелил в льва, а во втором куске мы сейчас же даем летчика, садящегося на самолет, то в третьем куске неправильно будет показывать падение мертвого льва от выстрела. Можно будет в этом куске показать уже лежащего убитого льва, потому что на перебивку (на кусок с летчиком, садящимся в самолет) ушло какое-то время, и это время мы обязаны вычесть из первого куска. Но это вычитание мы обыкновенно делаем не точно такого размера, каким был кусок, изображающий садящегося на самолет летчика, а размера гораздо большего и получаем время более сжатое.

После показа мертвого льва мы можем показать летчика и самолет в воздухе. В порядке же логического развития действия нужно было сначала показать разбег самолета и отрыв его от земли. Но так как время, необходимое на разбег и на отрыв самолета, было занято у нас показом убитого льва, то мы разбег и подъем самолета как бы вычитаем из действия (но не в плане реального времени, а в плане условного).

Предположим, что для того, чтобы показать взлет самолета, нужно 10 метров, или 20 секунд времени. Вместо этого куска мы показываем лежащего льва. Если бы время немого монтажа было реально, тогда лежащего льва нельзя было бы показывать меньше 20 секунд, или

менее чем на 10 метрах. На самом деле мы его можем показать в 2—3 метрах, 4—5 секунд. Следовательно, время изображения при перебивках не просто условно, а «условно сжато».

Я убежден, что и в монтаже звука тоже существует условное сжатие времени. Но в то же время необходимо учесть, что большей частью звук монтируется в картине непрерывно, в плане реального времени, а изображение — в плане условного. Вот в этом отношении утверждения Л. Л. Оболенского заслуживают особого внимания.

Предположим, мы имеем сцену. Первый кусок — кулак подстерегает врага, вскинул обрез, нацелился. В следующем куске показывается заседание сельсовета, и, как бы на фоне этого куска, мы слышим выстрел, т. е. продолжение первого действия, развивающегося в реальном времени на фоне второго действия, как бы одновременно происходящего. В данном примере звук и изображение смонтированы по принципу аккорда, а если на собрании в это время оратор говорит речь, то одновременно соединение речи оратора и звука выстрела явится аккордным соединением двух звуков, происходящих в одно и то же время.

Следовательно, в противовес той теории звукомонтажа, которую я охарактеризовал вначале, можно выдвинуть и другую теорию, которая основные принципы звукомонтажа строит не на противопоставлениях и не на стыках, а на захлестах, на заходах одного звука на другой, и на аккордах — на одновременной демонстрации различных звуков, построенных по принципу аккордной зависимости.

Звуковой монтаж в основном требует чрезвычайно плавных переходов, немой монтаж строится на резких переходах с одного момента на другой. В немом монтаже мы имеем как бы «перескок» (в некоторых случаях, правда, плавный), но все равно перескок с одного элемента, с одного кадра на другой; а звуку гораздо более естественно тянуться непрерывно и плавно, — ему лучше монтажно соединяться в одном куске, в одном времени.

Но ни в коем случае из всего этого нельзя выводить непреложных правил и штампов: то, что мы разобрали, — только одно из свойств звукового монтажа, потому

что может быть сколько угодно и обратных примеров — непрерывности изображения и прерывности звука. Например, мы можем показать отдельные возгласы революционной толпы какими-то монтажными бросками, на фоне изображения треплющегося флага или волнующегося моря, или какого-нибудь неподвижно стоящего памятника и т. д. Скажем, мы можем плавными наплывами или даже просто в одном куске заснять Горки, где жил Ленин, и сопровождать это изображение отдельными отрывистыми фразами о Ленине, о его жизни, произносимыми в разных местах разными людьми. В эти куски мы можем «вмонтировать» и какую-то песню о Ленине, и звуки гражданской войны — какие-то элементы звуков борьбы, и все это, как мысль о Ленине, как выражение его жизни, его работы, его учения, будет итти на одном непрерывном куске изображения, демонстрирующем Горки.

С другой стороны, наиболее часто встречаемые в монтаже прерывность изображения и непрерывная плавность звука являются противоположностью звукового монтажа Пудовкина в «Дезертире». У него монтаж звука в «Дезертире» сделан в основном по принципу монтажа сопоставления образов и перескоков с одного звука на другой, по принципу стыков. Звуковой непрерывности, звуковой плавности, захлестов и аккордов у Пудовкина в «Дезертире» чрезвычайно мало, и это дает возможность его работу серьезно критиковать.

О звуковом монтаже можно говорить много, еще больше о нем можно думать, а главное — над теорией и практикой звукового монтажа нужно много и по-серьезному работать. Мы еще слишком неопытны в этом деле. Я убежден, что в ближайшее время необходимо и в киноинститутах и на фабриках провести большую исследовательскую работу по теории звукового монтажа, и тогда этот сложный, но чрезвычайно интересный вопрос нашего кинематографического искусства станет гораздо более ясным и откроет целый ряд новых творческих возможностей для кинорежиссеров.

Я утверждаю, что техника немого монтажа характерна и для звукового монтажа, поэтому человек, изучивший немой монтаж, перейдет гораздо легче на звуковой монтаж, чем другой человек со стороны. Теория и практика Андриевского, о которой я говорил выше, сво-

дились к тому, что законы немой кинематографии ничего не дают полезного и нужного для овладения законами звукового кино, потому что звуковое кино в корне отличается от немого. Только на этом основании было приглашено несколько театральных актеров и режиссеров для работы в «Межрабпомфильме». Это абсолютно неверный подход, потому что знание законов и техники немой кинематографии чрезвычайно облегчает изучение звукового кино. Я считаю, что студенты Государственного института кинематографии не зря пробыли в институте четыре года, несмотря на то, что большинство из них будет снимать звуковые картины; а Андриевский считает, что эти четыре года потеряны. Вот расшифровка наших разногласий. Если человек утверждает, что сначала нужно работать в театре, а потом в кинематографии, то это все равно, что утверждать: для того, чтобы стать хорошим шофером, нужно предварительно быть хорошим извозчиком. А по-моему, если человек хорошо ездит на мотоциклетке, то он пересядет на автомобиль с большей легкостью, чем если бы пересел на него с верховой лошади. Кроме того, Андриевский свел теорию звукомонтажа к сумме приемов (штампов). Это тоже неверно.

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Вопрос. В картине «Великий утешитель» в первой части и в последней сделана музыка для сопровождения. Следовало ли давать к этой картине «неестественную» сопровождающую музыку?

Ответ. Можно делать картину в натуралистическом плане и не допускать звуков, которые дополняют ее в смысле «настроения», а можно вводить и такие звуки. Это вопрос творческого приема, творческого стиля, и никаких твердых правил для этого выводить нельзя.

Вопрос. В американских немых картинах применяется внутримонтажная организация материала. Каково внутримонтажное построение кадров изображения?

Ответ. Об этом будет итти речь там, где будет разбираться вопрос о самом кадре (в связи с работой художника и оператора). В данном разделе нас интересует вопрос соединения кадров друг с другом. Это и есть вопрос монтажа. Причем, конечно, монтаж отдельно от кад-

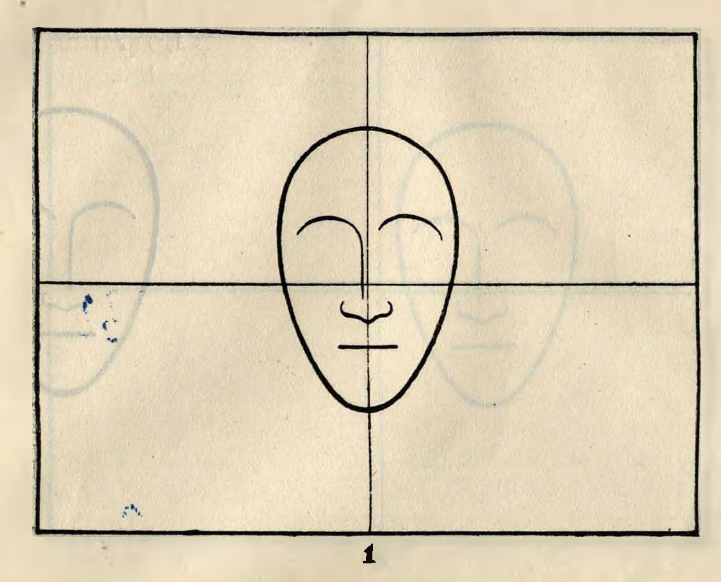


Рис. 2 а. Монтаж крупных планов.

ра не существует. Важно не как монтировать, а что и как монтировать, т. е. «что» и «как» на деле абсолютно неразрывны.

Переведем этот вопрос в техническую «формальную» область, и смысл его станет совершенно ясным. Например, нужно смонтировать четыре крупных лица. (Рис. 2 а, б, в, г.)

Представим себе, что мы имеем четыре кадра абсолютно одинакового смыслового значения. Это — четыре лица людей, внимательно смотрящих в окно. Их снимали с расчетом, что они смотрят на проезжающие танки. Нужно показать этих четырех людей на экране. В каком порядке показывать эти лица, в данном случае, предположим, безразлично. Нужно только показать четыре лица. Их нужно монтажно соединить, но они все по-разному сняты, композиционно каждый кадр отличается от другого. Одно лицо — посредине, другое — справа сбоку, третье — только немного сдвинуто в правый край, четвертое — сдвинуто влево.

Эти кадры можно монтировать двумя способами. Во-первых, способом «спокойного» монтажа, путем плавно-

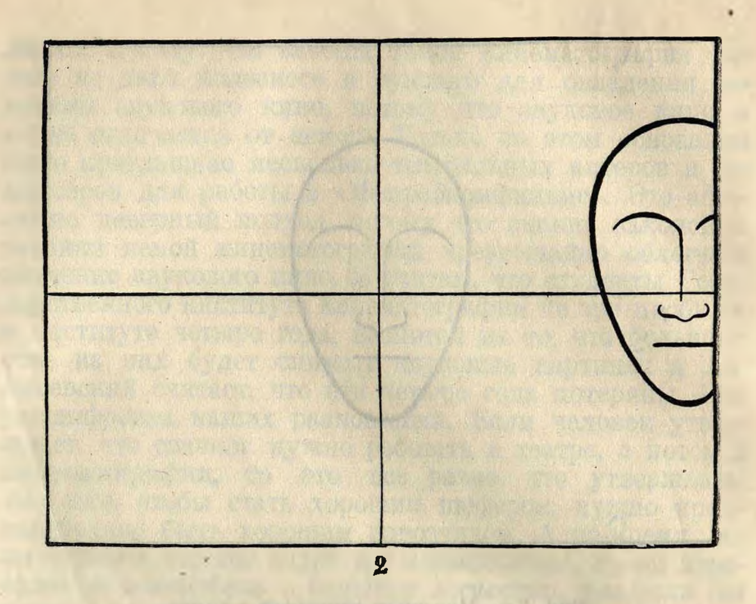


Рис. 2 б. Монтаж крупных планов

го незаметного перехода от куска к куску и, во-вторых, способом резкого монтажа, когда в смысловом отношении нужно, чтобы одно лицо резко сменялось другим. Совершенно очевидно, что при разных задачах будут различные монтажные чередования этих лиц. Поставим себе задачей спокойный, незаметный переход от одного плана к другому. Одна из самых лучших комбинаций для «спокойного» монтажа этих кадров будет: 2, 3, 1 и 4.

Следовательно, монтаж и по чисто композиционным признакам органически связан с материалом.

Другой случай. Мы имеем несколько кадров нейтрального сюжета, скажем: лебеди плавают в воде. В одном кадре один лебедь, в другом — десять, в третьем — пять. В одном кадре они плывут справа налево, в другом — слева направо, в третьем — кругом. Потом они плывут быстро в некоторых кадрах, в других медленно, в одних они веселые, в другом меланхолические, — совершенно разные по поведению лебеди. Как подойти к монтажу этих кусков?

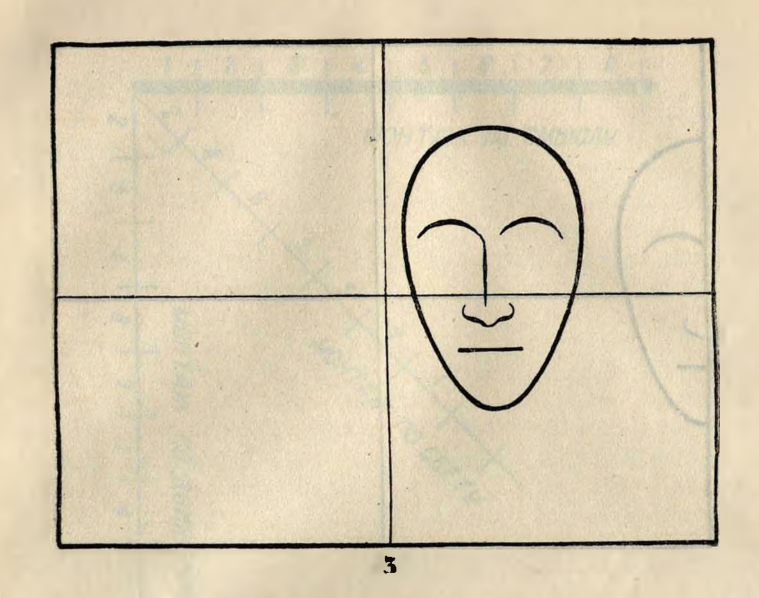


Рис. 2 в. Монтаж крупных планов

Нужно монтировать такие куски по какому-нибудь **признаку**, который наиболее приемлем тематически: либо по движению, либо по местоположению в кадре (т. е. то, что было с лицами в предыдущем примере), либо по нарастанию оживленности лебедей, либо по признаку увеличения количества и т. п. Вы находите какой-то признак и по нему проводите работу над монтажной цепью. Таким образом содержание кадров неразрывно связано с монтажным их оформлением.

Быстрая монтажная смена, быстрое чередование одного куска с другим большей частью вызывает неприятное раздражение внимания зрителя. Происходят скачки, мелькание, в особенности, когда куски мелкие, когда они часто один другим сменяются. Думаю, что на первом моем примере можно было обнаружить, почему происходят эти раздражающие глаз скачки при переходе с одного кадра на другой, т. е. когда у нас снятое крупное лицо, находящееся в правом углу кадра, монтируется с крупным лицом, находящимся в левой стороне кадра, у зрителя непременно происходит скачок внимания с правой

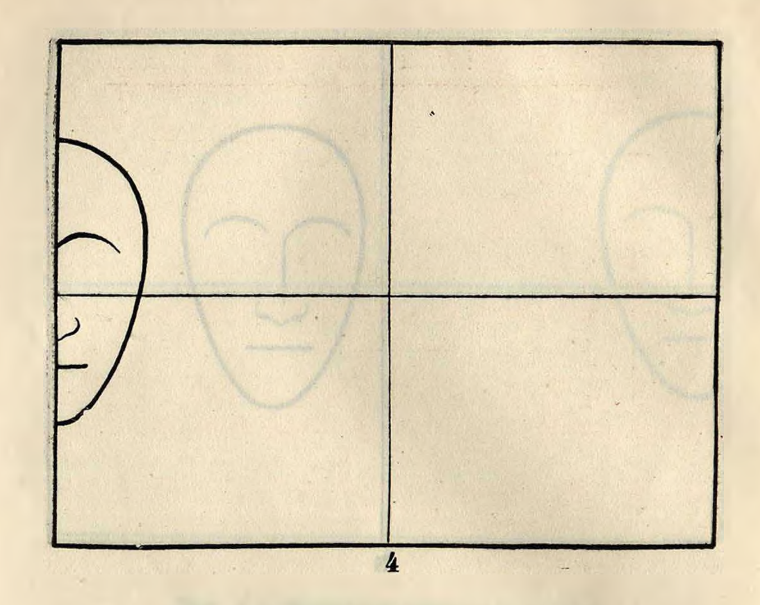


Рис. 2 г. Монтаж крупных планов

стороны кадра на левую. Следовательно, если имеются два куска и в первом последняя клетка, последний кадр имеет конечную точку движения в одной стороне кадра, а последующий, второй кусок имеет начальную точку движения в противоположной стороне кадра, тогда неминуемо смена первого куска вторым вызовет впечатление раздражающего мигания, вызовет впечатление резкой, неприятной смены. Это не значит, что так нельзя монтировать потому, что резкая смена одного куска другим может входить в задание, но тогда, когда нужен плавный переход, точка начала движения в последующем куске и последняя точка конца движения в предыдущем куске должны совпадать. При монтаже картины все внимание необходимо обращать на то, чтобы для плавных переходов начало и конец движения по своему местоположению в кадре при монтаже совпадали. Композиционная масса или плоскость тоже должны в предыдущем и последующем куске совпадать своими размерами, тональностью и местоположением.

Если режиссер монтирует какую-то сцену и располо-

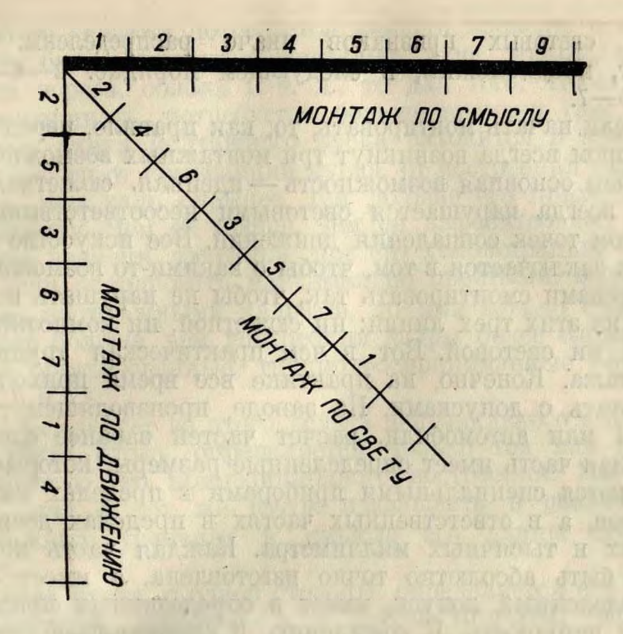


Рис. 3. Схема монтажа по сюжету, свету и совпадению движений

жил перед собой куски для работы, то он должен их монтировать прежде всего по линии идеи, по линии сюжета, по линии художественного замысла. Идея, сюжет, художественный замысел диктуют определенную монтажную комбинацию. Предположим, что эти куски (рис. 3) расположены в порядке номеров: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Представим себе, что по линии движения была произведена неправильная съемка, не учли монтаж при съемке (это очень часто, к сожалению, происходит). Тогда по линиям движения и совпадения композиционных плоскостей эти куски выгодней всего пойдут, примерно, так: 2—5—3, 6—7. Теперь представим себе, что куски сняты оператором в разное время. Один кусок светлее, другой темнее. В одном свет контрастный, в другом — мягче (в практике всегда подобные «допуски» бывают). По линии световых признаков для плавного перехода тоже нужно монтировать с определенным расчетом. В результате оказывается, что монтажные куски и по ли-

нии световых признаков иначе распределены. Они идут, предположим, в следующем порядке: 2—4—6—3—5—7.

Если начать монтировать, то, как правило, перед монтажором всегда возникнут три монтажных возможности, причем основная возможность — идейная, сюжетная, но она всегда нарушается световыми несоответствиями и учетом точек совпадения движений. Все искусство монтажа заключается в том, чтобы с какими-то возможными допусками смонтировать так, чтобы не нарушать ни одной из этих трех линий: ни сюжетной, ни композиционной, ни световой. Вот в чем практическая трудность монтажа. Конечно, на практике все время приходится работать с допусками. На заводе, производящем тракторы или автомобили, расчет частей заранее сделан, каждая часть имеет определенные размеры, которые измеряются специальными приборами в пределах миллиметров, а в ответственных частях в пределах десятых, сотых и тысячных миллиметра. Каждая часть не может быть абсолютно точно изготовлена, а имеет свой определенный допуск, имеет в определенных пределах свою неточность. К сожалению, в кинематографической картине при монтаже каждый кусок тоже имеет свой допуск, свою неточность, поэтому безупречное соединение всех определяющих монтаж элементов практически немыслимо. Кинокартина получается тем лучше, чем квалифицированнее режиссер, оператор и актеры, чем меньше допусков в монтаже. Надо монтировать по линии идеи, по линии творческого замысла, но практически все время придется соприкасаться со всеми тремя линиями; это — по немой картине, а по звуковой будет еще четвертая линия — звука, еще более сложная для работы.

Вопрос. От чего зависит длина куска?

Ответ. Длина куска зависит от ряда причин, между прочим от построения кадра. Если показать на экране линию, то для того, чтобы воспринять ее, потребуется очень небольшое количество времени, а если от этой линии провести загогулины и цветочки, да еще разные, то на восприятие этого узора потребуется больше времени.

Другой пример: мы имеем пейзаж; линия — горизонт и на ней одинокая мельница (рис. 4). На восприя-

тие этого пейзажа потребуется немного времени, а если на нем будут деревня с домиками, луна, тополя, вьющаяся дорога, облака и т. д., то для того, чтобы все это воспринять, потребуется больше времени (рис. 5). Поэтому длина монтажного куска находится в прямой зависимости от композиции куска, от построения самого кадра. Чем кадр сложнее, тем дольше его приходится показывать. Чем он проще, чем он выразительнее, тем меньше времени требуется для его демонстрации. Значит, если оперировать максимально простыми, выразительно построенными кадрами, то ими можно сказать гораздо больше, чем употребляя кадры более сложные, менее организованные, трудно воспринимаемые (сравн. рис. 6 и 7).

Но не следует из этого делать неправильного вывода, что длина куска определяется только той или иной сложностью его композиционного построения. Мы можем один и тот же кусок показывать в различных монтажных условиях в смысле его длины по-разному.

Длина куска, с одной стороны, определяется его композиционной ясностью, а с другой стороны, определяется общим ритмическим построением данного места картины, т. е. не только композиция решает вопрос о длине куска, но длина куска решается содержанием. То или иное содержание требует того или иного ритма и, следовательно, различной длительности в демонстрации данного куска. Поэтому будет неправильно определять необходимую длину куска только композиционным построением. Композиционное построение куска и его длина подчинены основному в работе художника — смыслу, заданию, содержанию.

Вопрос. Пудовкин в своей работе обращает основное внимание на монтаж и вследствие этого частично отошел от актерской работы. В связи с этим возникает вопрос: какое влияние оказывает монтаж на игру актера и на операторскую съемку?

Ответ. Я привел пример с Пудовкиным по очень простой причине. Во всяком вопросе можно перегибать палку так, что правильные вещи будут превращаться как бы в неправильные. В искусстве необходимо работать над всеми элементами по всем линиям так, чтобы все элементы, все особенности данного искусства гар-

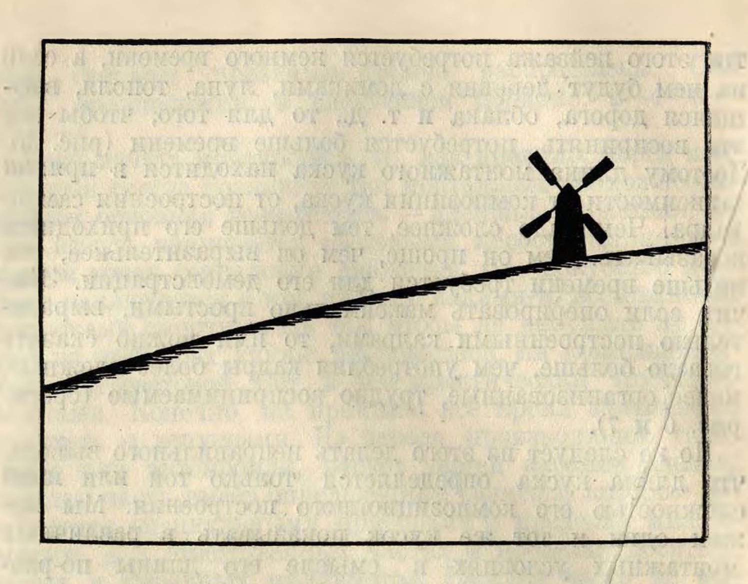


Рис. 4. Простая композиция кадров

монически развивались дополняли друг друга и помогали друг другу существовать, чтобы они все служили одной цели — наиболее правильному отражению действительности, максимальному выражению идейной установки художника.

Когда при построении кинематографической картины преувеличивается роль монтажа, когда внимание обращается только на монтаж, тогда, совершенно естественно, актерская работа переходит на второй план, а если главное внимание в картине обращается на актерскую работу, монтаж в построении картины отойдет в свою очередь на второй план.

Всякий хороший кинохудожник должен оперировать работой актера и монтажом таким образом, чтобы они друг друга взаимно дополняли, чтобы они гармонически развивались. По линии актерской работы монтаж не является врагом актера, наоборот — он его лучший помощник; но только актер, играя, а режиссер, ставя сцену, должны ставить ее таким образом, чтобы вся будущая монтажная конструкция этой сцены (т. е. способ ее засъемки и соединения отдельных кусков) вхо-



Рис. 5. Сложная композиция кадров

дила в расчет построения мизансцен, в расчет актерской работы.

Предположим, актер ходит босиком по полу в комнате и наступает на кнопку. Это выводит его из нормального состояния. Одно дело, если сцена будет построена так, что мы не увидим на экране, как кнопка впивается в ногу актера; другое дело, когда актер будет знать, что в такой-то момент показывается крупно его нога, и кнопка впивается в ногу. Одно дело, когда он знает, что будет снято только его лицо, и он в плане демонстрации своего лица строит всю работу, и совершенно иначе он должен поступить, когда знает, что будет снята вся его фигура, — тогда он будет строить свою работу по-иному, на выразительном движении всей фигуры. Таким образом, и композиция кадра и монтажное построение должны все время быть увязаны режиссером с актерской работой и, следовательно, с операторской работой. Вот в этой увязке, в рассчитывании будущего монтажа в соответствии с игрой актера и в соответствии с работой оператора и заключается одна из самых основных задач режиссера.



Рис. 6. Простое композиционное построение кадра, требующее малого времени для усвоения зрителем

Вопрос. Что такое сцена, что такое кадр?

Ответ. Договоримся, что сцена — это то, что происходит в данной обстановке, в данном месте действия, то, что начинается и кончается в пределах этого действия. Сцена может состоять из целого ряда отдельных кусков и может быть заснята с разных точек зрения. Предположим, происходит сцена — профессор читает



Рис. 7. Сложное композиционное построение кадра, требующее длительного времени для усвоения зрителем

лекцию. Можно снимать крупно: профессор читает лекцию, студенты слушают. Можно снять общий план. Все процессы чтения лекции можно снимать с различных точек зрения. Каждая перестановка аппарата даст различные точки зрения. Когда эти куски будут смонтированы, — а монтаж заключается в том, чтобы один кусок сменялся другим, — мы условимся называть эти смонтированные куски монтажными сменами. Ни в коем случае нельзя употреблять для всех этих видов определения «кадр». И вот почему: если мы возьмем кусок пленки, то он разделен на отдельные картинки, на отдельные кадрики; но лучше для точности называть их не кадриками, а клетками.

Является ли картинка-клетка кадром? Является. Всегда? Всегда. Но не каждая новая клетка — новый кадр. Если снято человеческое лицо и движения аппарата или лица нет, то на всех клетках кадр будет один и тот же. Если будет движение актера в кадре или



Рис. 8. Крупный план с плечами

движение самого аппарата, тогда с каждым передвижением будет как бы новый кадр. Кадр — это новая точка зрения аппарата. Каждый новый кадр — это новая композиция, но при условии неподвижной натуры; а если у вас в съемочном кадре движется человек, то, если по-настоящему следить за точной формулировкой, с каждым новым движением будет новая композиция и, следовательно, новый кадр. Движения человека часто в корне изменяют кадр. Возьмем, например, как будто бы один кадр из того же «Великого утешителя» — кадр с диваном в комнате Дульси. Дульси стоит у комода, а потом садится на диван. Кусок один, а композиционно это совершенно разные кадры. Во всяком случае условимся называть кадром каждую новую точку зрения аппарата. А когда мы говорим о монтаже, то надо говорить об отдельных кусках или монтажных сменах.

Мы всегда оперируем понятием «крупный план», «средний план», «общий план». Я никогда не употребляю в своей сценарно-режиссерской работе эту терминологию, потому что эти понятия чрезвычайно неточны.

Возьмем лицо человека с плечами (рис. 8). Казалось



Рис. 9. Крупный план без плеч (одно лицо)

бы, это крупный план. Однако, если это же лицо и эти же плечи снять иначе (рис. 9), то этот снимок можно тоже принять за «крупный план».

В действительности же первый кадр — это лицо человека с плечами, а «крупное» лицо — это лицо человека. Названия «крупный», «средний» и «общий план» ничего не определяют. В сценарии пишут: «Показать крупно револьвер». А можно ли показать мелко револьвер?

Возьмем маленький револьвер (рис. 10), а кругом что такое? Стол. Почему же не написать точно: «Револьвер на столе».

Если дать оператору сценарий, разделенный на крупные, общие и мелкие планы, то оператор никогда не поймет, как вы хотите снимать, потому что крупное лицо может быть подано по-разному. Если же написать в сценарии: «Кадр № 7 — глаз», — ясно, что это крупный глаз, потому что если снять глаз мелко, то придется снять одновременно всю фигуру человека. Необходимо при сдаче режиссерского сценария в работу обязательно точно формулировать название кадра,

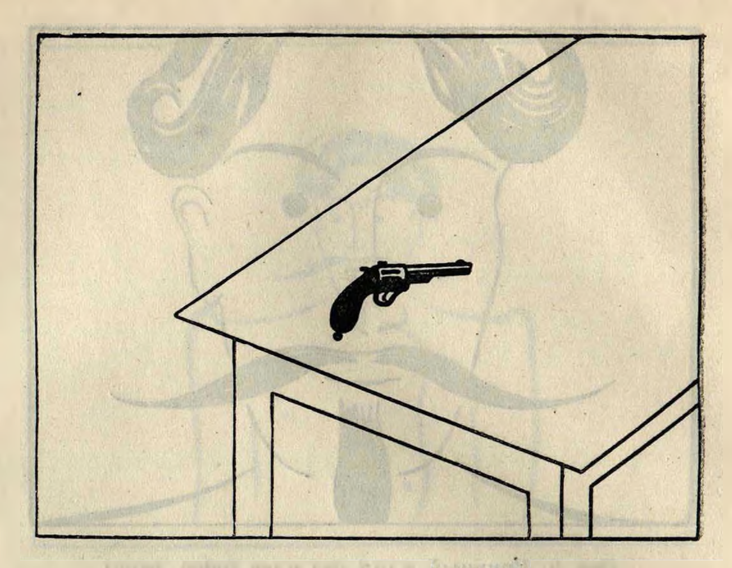


Рис. 10. Револьвер на столе

а не употреблять безответственных названий: «крупный», «средний», «общий план», потому что они страшно запутывают в работе.

Вопрос. Какое влияние монтаж оказывает на ритм картины?

Ответ. Прямое. Картина имеет в своей основе два ритма: ритм монтажный и ритм внутрикадровый. Вопрос ритмического построения картины еще чрезвычайно мало изучен.

Если мы обратимся к литературе о ритме, то найдем следующее его определение: ритм—это правильно (закономерно) повторяющееся чередование напряжения и ослабления, ускорения и замедления и т. д.

Ритм — закономерное чередование соизмеримых единиц во времени. В своем происхождении ритм связан с формами трудовой деятельности человека. Формы ритмической деятельности связаны с физиологическими процессами: с деятельностью сердца, дыханием и т. д.

С субъективной стороны эти последние, равно как колебания напряженности внимания, в своей совокупно-

сти образуют мерило, по которому мы судим о быстроте и медлительности движения (о темпе).

Практическое использование законов ритма имеет очень большое значение благодаря органической объединяющей силе ритма.

Я постараюсь рассказать основы ритмических монтажных построений в кино. Вопросы ритма — это вопро-

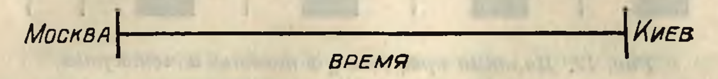


Рис. 11. Схема отрезка времени

сы закономерного распределения действия во времени, а закономерно можно оперировать во времени только тогда, когда работа строится на измерении времени.

Представим себе расстояние между двумя городами — Москвой и Киевом. Чтобы попасть из Москвы в Киев, нужно энное количество времени ехать поездом. Рисуем условно отрезок времени (рис. 11).

Время неразрывно связано с пространством. Измерение пространства и времени производится какими-то единицами. Пространство меряется километрами: в определенном порядке чередуются измерительные единицы — километры; а время меряется часами и минутами: каждое данное время можно измерить составляющими это время единицами. Это и делается в музыке. Причем, когда время длинно и единицы, измеряющие его, монотонно друг за другом повторяются, то можно запутаться в этих измерениях, поскольку в этих условиях ощущать длину времени чрезвычайно затруднительно.

Для того, чтобы во времени не путаться, существуют два основных характера измерения времени: двухдольное и трехдольное. Трехдольное и двухдольное измерения времени получаются от чередования ударных и неударных измерителей. Каждая единица измерения в музыке называется четвертью. Комбинация одной ударной и одной или двух неударных четвертей называется тактом. Бывают трехчетвертные такты и двухчетвертные. В музыке существуют и другие характеры времени — четырехчетвертные такты и пятичетвертные и т. д., но они всегда комбинированы из двух основных — или из

двухдольной или из трехдольной системы. Двухдольная система учета времени часто соответствует бодрой музыке (марши пишутся по двухдольной системе), трехдольная система измерения времени чаще соответствует лирической музыке, более спокойной, плавной — вальсу.

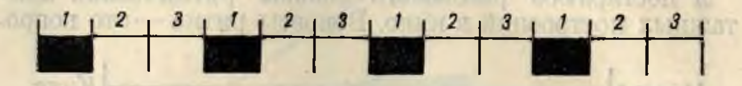


Рис. 12. Деление времени на такты и четверти

Итак, мы имеем для каждого музыкального произведения в данном отрезке времени систему измерения этого времени. Мы разделили целое время на такты. Каждый такт делим на четыре четверти. В каждом такте первая четверть ударная, сильная. (Рис. 12.)

В данном случае мы имеем дело с музыкальным метром. Музыкальный ритм получается тогда, когда на канве метрического деления записывается и воспроизводится музыкантами закономерное чередование нот различной тональности и различной длины. Один звук длится весь такт, другой — только одну ударную четверть и т. д. Ноты, закономерно повторяемые, закономерно распределенные на метрической канве, и дают ритмическое построение.

В измерении времени и во временном ритме мы имеем законы, которые целиком должны черпать из музыки, потому что музыка веками специально занимается проблемой ритмизации. Совершенно естественно, что при построении кинокартины и монтаже одного куска с другим монтажное построение (построение во времени) должно быть сделано аналогично построению музыкальному. Картина, а следовательно энное время, теоретически делится на равные монтажные единицы, с чередованием сильных и слабых кусков, причем сильный кусок — это либо крупный план, либо более энергичное действие внутри кадра, либо какой-то другой акцентный кусок. Так картина должна быть построена, если ее строить только по линии измерения времени, по линии метрики. На метрическую монтажную канву должна накладываться канва ритмическая — внутрикадровое содержание картины. И так же как ритм в музыке «дер-

жится» на метре, так же ритм картины делается ясным, доходящим только тогда, когда он строится на метрической монтажной канве.

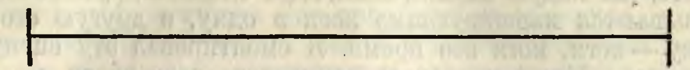


Рис. 13. Схема отрезка кинокартины

Ритм — это как бы нарушение метра. Представим себе отрезок кинокартины. (Рис. 13.) Делим его метрически на четырехдольную систему. (Рис. 14.)

Первые четверти ударные.

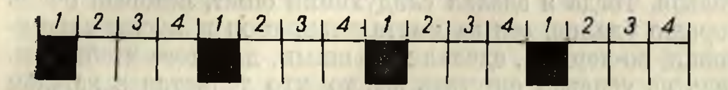


Рис. 14. Деление отрезка картины на метрическую четырехдольную систему

При ритмическом построении картины не обязательно клеить сцены, соответствующие по длине монтажным чертежам; сцены будут по нескольку четвертей и тактов, но они должны располагаться с учетом основной метрической канвы, т. е. в месте ударной четверти внутри сцены выгодней всего поместить ударный момент в игре актера или съемки — выстрел, падение, крупный план и т. д.

Воображаемое метрическое деление будет помогать зрителю читать ритм картины, ритм действия.

Внутрикадровое движение, скажем, работа актера, также, в свою очередь, подчиняется всем законам музыкального метра и ритма.

Актер движется в определенном отрезке времени, например сцена идет три метра; это время можно измерить метрически и на основе этого измерения построить ритмическое движение актера. Таким образом построено движение в «рассказе» картины «Великий утешитель».

Интересно привести кое-какие примеры ритмического построения. В картине «Горизонт» у меня был такой случай: в одной сцене—«Обучение солдат в царской ар-

мии» — режиссерский замысел был таков, чтобы показать, как солдат, попавший в атмосферу этого обучения, точно в мясорубке, проходит этап за этапом. Там есть место, где кадры маршировки идут один за другим: показываются марширующие ноги в одну, в другую сторону — ноги, ноги все время. Я смонтировал эту сцену «на-глаз». Когда пришлось тонировать этот кусок, подгонять музыку, оказалось, что подогнать ее нельзя, потому что все куски марширующих ног мы снимали в разное время, и красноармейцы, изображавшие этих солдат, ходили с разной скоростью. Ритм шагов внутри каждого куска был различен. Куски друг с другом не совпадали и поэтому ритмически не попадали в музыку. Было совершенно ясно, что со сценой сделать ничего нельзя. Тогда я сделал следующий опыт, который очень хорошо удался: сел за монтажный стол и куски маршировки, во-первых, сделал меньшими, для того чтобы зритель не успевал ощутить все то, что делается в каждом данном кадре, в каждой данной смене; во-вторых, я сделал их абсолютно равными по длине, механически повторяющимися один за другим, и подогнал музыку не к шагам, не к ритмическому построению внутри кадра, а только к монтажу, только к смене кадров. Оказалось, что, несмотря на то, что в каждом кадре движение ног было разное, на экране получилось полное совпадение с музыкой, потому что в данном случае монтажный ритм оказался господствующим. В соединении с музыкой он дал полное представление ритмического марша, хотя внутри кадра движение было снято неритмично. Но этот пример не означает того, что монтаж уничтожает внутрикадровый ритм. Внутрикадровый ритм должен быть гармонически согласован с ритмом монтажа, но в известных случаях монтаж может быть использован для того, чтобы исправить ритмическую работу внутри кадра.

В о п р о с. Какова взаимозависимость монтажа и сценария? Нам говорили, что в процессе монтажа режиссер находит непредвиденные, чрезвычайно интересные в творческом плане комбинации. В связи с теорией «железного сценария» возникает вопрос о взаимозависимости сценария и монтажа и о месте интуиции и случайностей в процессе монтажа.

О т в е т. Представим себе живописца, которому нужно

нарисовать картину на какой-то сюжет. Этот живописец предварительно подробно обдумает, какую картину ему нарисовать. Предположим, что он придумал, но когда взял карандаш и бумагу, оказывается, что придумал очень мало и нужно еще преодолевать материал, т. е. в процессе самой работы как-то видоизменять свой план.

То же самое со скульптором. Он имеет дело с мрамором или деревом, но сам материал — мрамор или дерево — диктует ему те или иные композиционные возможности для выражения идеи. Несмотря на то, что кинорежиссер подробно заранее обдумает, что надо делать, вся его работа должна сводиться к тому, чтобы в процессе съемок и монтажа было минимальное количество неожиданностей, чтобы в подготовительном периоде было сделано решительно все. Вся предварительная работа должна быть направлена на то, чтобы в будущем снимать по «железному» сценарию. Вся теория «железных» сценариев ни к чему, если она базируется только на благих пожеланиях.

Правильное стремление работать организованно, точно, должно иметь под собою метод, фундамент. Как бы подробно ни были учтены все возможности съемки, нельзя абсолютно точно все выполнить, будут какие-то неточности, отклонения, случайности, и эти случайности обязательно создадут в процессе съемок и монтажа отход от сценария. Поэтому практически картина никогда не бывает точным воспроизведением сценария, каким бы он «железным» ни был. В то же время для нас абсолютно важно стремиться к работе по «железному» сценарию.

Метод предварительных репетиций, который я со своей группой применяю на производстве, является одним из важнейших шагов, приближающих нас к работе по действительно «железному» сценарию. Наша цель—всю свою работу направлять таким образом, чтобы создать все условия к тому, чтобы будущие наши съемки строились по «железному» сценарию и были максимально рассчитаны заранее. Но так как мы часто работаем неорганизованно, предварительно не репетируем, так как на всех фабриках до сих пор не обращают внимания на подготовительный период, то практически всегда оказывается, что сценарий не совпадает с окончательным вариантом картины, и монтаж или улучшает, или ухудшает сценарий. Таким образом мы видим, что

связь сценария и монтажа должна быть органической и чрезвычайно большой, но чтобы эта связь оказалась действительной, нужна особо организованная форма производства.

Вопрос. Что же все-таки является спецификой киноискусства?

Ответ. Специфика киноискусства определяется так же, как специфика и всякого другого искусства, теми выразительными средствами, которыми оно располагает.

В театре мы имеем зрительный зал и сцену, на сцене происходит действие. Это действие зритель воспринимает со своей точки зрения: из первого ряда справа, из десятого ряда посередине, из двадцатого ряда слева, с галлереи и т. д. Действие в театре происходит все время в одном и том же месте — на сцене. Каждый зритель воспринимает действие со своей точки зрения. По своей пространственной композиции спектакль не может быть построен для всех зрителей одинаково. Сколько зрителей, столько точек зрения, и каждый воспринимает спектакль индивидуально по линии композиции, по линии движения, по линии звука. Поэтому вся театральная техника, которая складывалась веками, заключалась в том, что актер двигался и говорил таким образом, чтобы во всех точках зрительного зала его было по возможности хорошо видно и слышно.

В кинематографии вся техника построена так, что картина снимается с одной точки зрения и по линии звука и по линии изображения, с той точки зрения, которая нужна кинорежиссеру. Зрителю как бы безразлично, где он сидит в кинематографе. Где бы он ни сидел, режиссер все равно подводит его вплотную к глазу актера, сажает на аэроплан, отправляет в шахту, везет в колхоз, перебрасывает из одного города в другой. Зритель не имеет своей точки зрения в кинотеатре. Точка зрения кинематографического зрителя — точка зрения объектива и микрофона. Поэтому вся техника и кинематографического монтажа и кинематографической игры заключается в том, чтобы работать в «киноусловиях», в совершенно новых технологических условиях, отличных от театральных технологических условий.

Спорят о том, какой актер нужен в кино — театральный или специально кинематографический. Представим себе театрального актера, который работает в совершен-

но противоположных условиях и требованиях, чем в кинематографе; ему, конечно, чрезвычайно трудна работа в кино, если он специально не будет заниматься своим образованием по линии кинематографии, т. е. не приобретет второй специальности.

Тем не менее театральному актеру все же легче приобрести вторую специальность кинематографического актера, чем кому-либо другому, потому что кино и театр — родственные дисциплины.

3

О МАТЕРИАЛЕ КИНО

Материалом для всякого искусства является настоящая, реальная жизнь во всем ее многообразии. Но в зависимости от отношения художника к материалу этот материал можно подразделить на ряд категорий. Во-первых, материал, связанный с технологическим процессом — «технический материал» искусства, а технический материал для каждого искусства различен. Живопись имеет дело с красками, скульптура — с мрамором, деревом, глиной, музыка — со звуком, а кинематография имеет дело с фотографированием на пленку явлений, происходящих перед аппаратом.

Перед объективом аппарата могут проходить различные события, различные явления. Мы можем заснять аппаратом настоящую жизнь, настоящую улицу, настоящего человека; мы можем заснять произведения других искусств, или игру актера, а игра актера сама по себе является искусством. Мы можем заснять аппаратом декорации, декорация — искусство художника (архитектора), строителя декораций. То обстоятельство, что можно заснять и настоящую жизнь, так, как она есть, во всем ее многообразии, и то, что можно заснять произведения других искусств, очень усложняет понятие о категориях кинематографического материала, т. е. в кино материал как бы двойной — игровой и неигровой. В моей книге «Искусство кино» я приводил такой пример: мы берем какой-нибудь самый обыкновенный предмет, скажем, стул, и снимаем его. Потом мы можем заказать «самому лучшему» реалистическому художнику изображение этого стула на полотне, и тоже его

снимаем. Наконец, мы можем заказать «левому» художнику (буду грубо обобщать понятие «левый художник») изобразить этот стул, и он сделает очень хорошую картину, изображающую «идею стула» на полотне. Таким образом, во-первых, мы имеем реальный стул, во-вторых, стул, изображенный на картине реалистического толка художником, и, наконец, стул, изображенный с определенным смещением линий и плоскостей, художником «левым». Когда мы посмотрим все три заснятых куска на экране, то увидим существенную разницу во всех трех случаях. В первом случае реальная съемка дает реальные результаты, на кадре мы будем иметь кинематографическое представление о том трехмерном стуле, который при соответствующем освещении засняли. Когда мы посмотрим два других кадра, заснятые с работ художников-живописцев, то мы увидим, что на экране получается не то, что было в обоих случаях достигнуто художниками на полотне, а совершенно другое: получается фотография полотна, на котором нанесены в различных комбинациях краски, различные поверхности, различная фактура (самого цвета мы не увидим, так как фотография серая, но различную фактуру поверхности мы увидим). Идея же, смысл, который был придан художником стулу, который мы воспринимали на картине глазом, будет кинематографом почти уничтожена, потому что кинематограф передаст только то, что он лучше всего воспринимает, а в кинематографе лучше всего выходят реальные предметы, реальные действия, реальные явления. Явления условного порядка, явления из области других искусств выходят в кинематографии значительно хуже. Они во всяком случае теряют очень много, и основной творческий смысл другого искусства очень плохо передается через фотографию на кадре.

Отправимся с киноаппаратом делать различные съемки.

В первом случае снимем субботник по разгрузке товаров (снимем в таком виде, в каком это в настоящей жизни происходит), во втором случае снимем разгрузку, которую производят квалифицированные грузчики. В третьем случае — кусок спектакля в Московском Художественном театре и в четвертом — спектакль в театре Мейерхольда. Мы увидим, что работа на субботнике хо-

рошо передана кинематографом. Работа настоящих грузчиков-профессионалов выйдет также очень хорошо, потому что не только вся обстановка передается реально, и так, как надо, но и сами движения грузчиков, их работа будет очень выразительно и «четко» восприниматься с экрана. Третий кусок — кусок, заснятый в Художественном театре, — будет очень плохим. Мы будем видет неестественные декорации, неестественные движения актеров, неестественную игру. Мы будем видеть все то, что страшно фальшиво выглядит на экране.

То же самое произойдет и с кадром, заснятым в театре Мейерхольда, причем интересно вот что (может быть, это моя «вкусовая» точка зрения, но я думаю, что это впечатление будет у большинства); кадр, снятый в Художественном театре, будет восприниматься зрителем хуже, чем кадр, снятый в театре Мейерхольда, потому что в театре Мейерхольда все будет откровенно условным, а в Художественном театре — «почти как в жизни», т. е. завуалированно условным.

Кинематограф же заснимет условное, и это условное будет бить в глаза очень резко и грубо с экрана.

Эти примеры совершенно ясно показывают, что чем реальнее снимаемый объект, тем он лучше выходит в кино. Но из того факта, что второй кусок — работа грузчика-профессионала — получился самым лучшим, нам будет совершенно ясно, что реальная жизнь тогда хорошо получается на экране, когда движение, происходящее перед аппаратом, происходит в организованной форме. Когда работает грузчик-профессионал, если он занимается этим делом, предположим, десять-пятнадцать лет, он знает, как подойти к мешку самым экономным, самым удобным способом, он знает, как легко и удобно взвалить этот мешок на плечи, как его экономнее пронести. Все его движения организованны, четки и ясны. Движения людей, работавших на субботнике, движения людей, не знающих профессиональной работы (переноса данной тяжести), совершенно естественно будут запутанными, нечеткими и неясными.

Чтобы говорить о материале кинематографии более точно, надо сказать, что материал кино — это не только реальность вообще, не просто жизненное движение так, как оно бывает в природе, а выразительная реальность, выразительное движение. Отсюда —

художник-режиссер выбирает в жизни наиболее выразительные элементы, положения, поступки.

Здесь мы имеем дело не столько с разновидностью материала, сколько с о т н о ш е н и е м к нему художника. «Выразительный материал» — это те жизненные явления, которые наиболее ясно выражают мировоззрение художника.

Происходит съемка хроники. Режиссеру нужно снять работу шурующего кочегара. Что делает режиссер? Он начинает ходить вокруг работающего кочегара, примеривается, прикидывает и находит у него наиболее выразительные движения, наиболее выразительные моменты в работе. Режиссер находит самый сильный по выразительности момент в движениях кочегара, шурующего топку. На этот момент он устанавливает две-три самых лучших, т. е. самых выгодных, точки зрения аппарата, такие точки, которые лучше всего («рельефнее») покажут движения кочегара, выразительно определяющие сущность его работы.

Режиссер, сценарист, оператор смотрят на мир и находят в нем, в поведении и поступках отдельных людей наиболее яркие, наиболее выражающие социальную сущность явлений элементы, т. е. художник выбирает в окружающей его действительности самое выразительное. Следовательно, работа над «выразительным», нахождение в окружающей действительности выразительных движений, моментов и поступков — является работой не формалистического порядка, а работой нужной и правильной. Выразительное поведение, выразительное движение неразрывно связаны с выражением идеи художника. Классовая идея художника лучше всего передается через рельефный, ясный поступок, через выразительный, рельефный и ясный материал.

Каким же образом надо располагать движение на экране, чтобы оно быстро и ясно доходило до сознания зрителя?

Представьте себе плоскость экрана, экранный четырехугольник.

Проведем на этом четырехугольнике линию параллельно верхней и нижней стороне экрана (рис. 15).

Предположим, что эта линия строго им (сторонам) параллельна. Пластическое положение этой линии легко будет прочесть на данном четырехугольнике экрана.

Представьте себе, что мы эту линию чуть-чуть перекосим (рис. 16), наклоним, но очень немного, так, что простым глазом даже будет мало заметно, что она скошена. Если эту линию показать на экране, то глаз не сразу

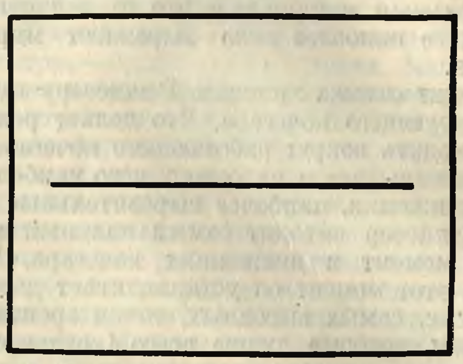


Рис. 15. Восприятие „линии" на „плоскости" экрана

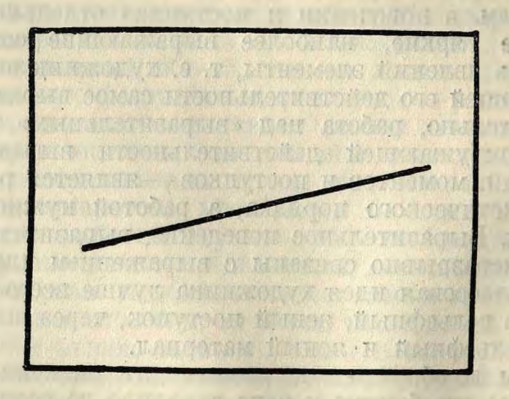


Рис. 16. Восприятие „линии" на „плоскости" экрана

прочтет ее взаимоотношение со сторонами. Он его прочтет с большим трудом. Как она стоит, под каким углом, каково взаимоотношение этой линии со сторонами экрана, какую она играет пластическую роль на плоскости— будет неясно. А если мы проведем линию иначе (рис. 17), ее прочесть будет уже значительно легче, эту косую

линию с одного угла экрана в другой. Если мы проведем линию, перпендикулярную верхней и нижней стороне экрана, ее будет легко прочесть.

Таким образом, если на экране движение и компози-

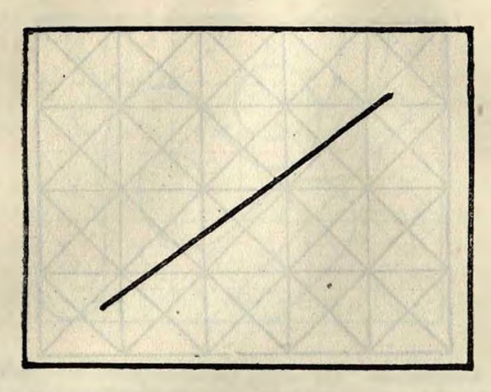


Рис. 17. Восприятие „линии" на „плоскости" экрана

ционное построение будут происходит по линиям, параллельным верхней и нижней стороне экрана, по линиям, перпендикулярным верхней и нижней сторонам экрана, и по косым линиям, соединяющим углы образовавшихся четырехугольников, то эти движения и эти композиционные расположения будут наиболее легко читаемыми, наиболее легко воспринимаемыми (см. рис. 18).

Теперь, если у нас движение и композиционное расположение в кадре должно происходить по кривой, то легче всего будут восприниматься те движения, которые будут вписаны в основную измерительную сетку, т. е. если они будут итти по кривым, покоящимся на этих же гранях, на этих же распределениях. Кривые должны быть «вписаны» в эту основную сетку (рис. 19).

Из изложенного вовсе не следует, что движение на экране и композиционное повторение должны строиться только по этим элементарным схемам. Но это значит, что движение или композиционное пятно, чем ближе оно будет расположено к намеченным простым направлениям на экране, тем легче, тем быстрее будет воспринято зрителем. Такое движение, такую композицию легче всего с экрана воспринять, быстрее всего можно про-

честь. Если на экране схема движений более сложна, если движения более мелкие, то на их восприятие нужно потратить значительно большее количество времени. Если мы будем записывать на экране линию движения

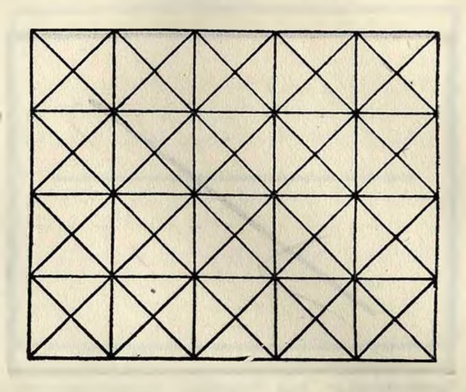


Рис. 18. Экранная пространственная метрическая сетка

опытной, организованной работы и линию движения неопытной, неорганизованной работы, то мы увидим, что чем работа квалифицированнее, тем ее движение лучше укладывается в это основное, простое распределение направлений на экране. Чем человек работает хуже, тем больше у него лишних движений, лишних колебаний, направления движений у него более сложны, и тем дольше они воспринимаются с экрана.

Лучше всего удается в кинематографе реальное, настоящее. Поэтому, совершенно естественно, что в кинематографии в самом начале ее становления, в начале борьбы за ее создание (я говорю о советской кинематографии) возникло два основных течения: течение, признающее игровые картины, и течение, не признающее игровых картин. Раз жизнь выходит лучше всего, раз она в основном является материалом кинематографии, было совершенно естественным объявить, что мы все лживое, все искусственное, все условное из кинематографии выбрасываем и занимаемся только неигровой кинематографией. Так родилась школа Дзиги Вертова, Алексея Гана, Эсфири Шуб и др.

Наблюдения над кинематографическими съемками ус-

ловного материала и трудовых процессов показали, что чем организованнее движение человека, чем оно выразительнее и экономнее построено, тем выразительнее и лучше оно получается на экране. И тогда определенная

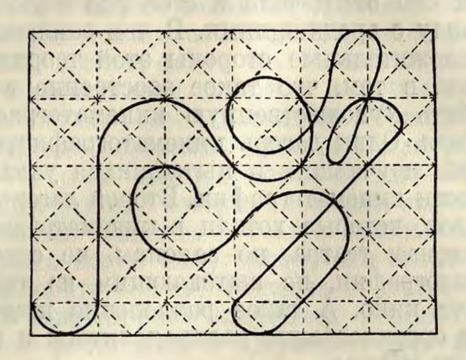


Рис. 19. Вписывание „кривых" движений в пространственную метрическую сетку

группа кинематографистов решила, что ни в коем случае нельзя отказываться от больших возможностей игрового кино, но необходимо так строить работу кинематографического актера, чтобы его движения, его поведение на экране было организовано самым лучшим, самым экономным способом, в смысле экранной выразительности, т. е. необходимо создать специального кинематографического актера, со специальным кинематографическим образованием.

В то же время наблюдения, показывающие, что условность на экране выходит плохо, а натура — хорошо, послужили основанием для возникновения в игровой кинематографии своеобразной теории, отрицающей актера и утверждающей существование так наз. натурщика. Эта теория говорила, что единственным материалом кинематографии должна являться «реальность». В кинематографии показывать, разыгрывать невозможно. Поэтому для кинематографии надо выбирать подходящих, «фотогеничных», хорошо выходящих на экране людей, не давать им возможности перевоплощаться, а стараться, чтобы они если уже «играют», то играли бы самих себя с тем, чтобы монтажом и соответствующей режис-

серской обработкой давать в картине то художественное, идейное воздействие, которое от картины требуется.

Разумеется, такая постановка вопроса абсолютно ошибочна, но вместе с тем на прошлом этапе развития кинематографии она заключала в себе ряд положительных сторон наряду с вреднейшими. В чем заключались объективно положительные стороны этой теории?

Во-первых, в том, что такое заострение вопроса помогло разбить художественную кинематографию сразу на два лагеря. Один лагерь кинематографистов был лагерем людей, изучавших и пытавшихся узнать основы и возможности кинематографии. Второй лагерь был лагерем театралов, которые хотели в кинематографии работать по законам театра, по законам, не органическим для кинематографии, не вытекающим из технологических свойств кино. А такое разделение помогло кинематографии организованно распределиться и расставить свои силы по местам.

Во-вторых, когда начали практически проводить теорию «кинонатурщика» в жизнь и начали кинонатурщика воспитывать, то даже для самих сторонников этой теории стало очевидным, что надо не просто снимать подходящих «фотогеничных» людей, но нужно, чтобы этот «фотогеничный» человек хорошо работал. А для этого потребовалось каждого человека с п е ц и а л ь н о т р е н и р о в а т ь. Он должен быть физкультурно развит, он должен экономно и выразительно двигаться, он должен представлять образец совершенного человека для того, чтобы было интересно и стоило его снимать.

Иными словами, потребовалось натурщика специально воспитывать. А поскольку потребовалось его специально воспитывать, постольку он моментально перестал быть натурщиком. Эта теория с данного момента сама себя изжила, и началась новая линия — линия создания настоящего кинематографического актера, т. е. того актера, который хотя и работает на условном материале, но на таком, который в кинематографе хорошо выходит. В основном неверная, ошибочная теория самой жизнью была приведена к совершенно правильным новым формам работы над созданием специального кинематографического актера.

В главе о монтаже упоминалось о технической разнице в восприятии кинематографического и театраль-

ного действия. Разница восприятия кинематографического и театрального действия заключается в том, что в кинематографе зритель воспринимает действие как бы с точки зрения снимающего это действие аппарата и переносится с одного места на другое вместе с аппаратом, вместе с монтажом по воле режиссера. А в театре зритель всегда сидит на своем месте и всегда зрительно воспринимает действие с точки зрения того ряда и того стула. где он восседает. Можно себе легко представить, что построить действие для одной точки зрения и для многих точек зрения — это совершенно разная работа, которая зиждется на совершенно разных законах. Никогда в театре законы композиции не могут иметь такую силу, какую они могут и должны иметь в кинематографии. Никогда в театре не может быть такой «ювелирной» актерской техники в смысле движения и речи, как в кинематографе, потому что кинематограф настолько приближает объектив и микрофон к актеру, что самые тончайшие нюансы актерской игры и актерской речи могут быть в кино засняты, а в театре ими нельзя пользоваться. Вот эта техническая разница восприятия зрелища в театре и в кино является решающей для воспитания специальной кинематографической техники актера.

Вернемся к «экранной сетке», о которой уже говорили; мы назовем ее пространственной метрической сеткой. Эта пространственная метрическая сетка дает нам возможность получения наиболее ясно читаемых элементарных движений.

Как же нужно строить движения актера, чтобы они лучше всего укладывались в эту сетку? Мы знаем, что объектив киноаппарата воспринимает действие под каким-нибудь определенным углом зрения. Таким образом, действие, попадающее в объектив аппарата, располагается как бы в основании пирамиды, вершина которой упирается в объектив. Практически же актерское действие обыкновенно бывает заключено в какую-нибудь декорацию, в какое-нибудь ограниченное пространство, скажем — в комнату. И вот, если мы это пространство, в котором происходит актерское действие. разобьем воображаемыми линиями на отдельные участки, то мы получим пространство, состоящее из каких-нибудь воображаемых кубов, соединенных вместе. Углы

этих кубов мы можем соединить диагоналями; тогда у нас все пространство разделится на метрическую измерительную кубатуру, т. е. будет та же самая пространственная сетка, которую мы воображали на экране, но только она будет не в одной плоскости, а в трех. Она будет иметь высоту, ширину и глубину.

Если актер, двигаясь для экрана, будет считаться с этими воображаемыми направлениями, то его движения будут очень четки и очень легко воспринимаемы при проекции. Причем, чем квалифицированнее, образованнее будет актер, чем он будет талантливее, тем больше мелких сложных движений он сможет употребить перед аппаратом, а чем актер хуже, тем более раздельно он должен двигаться перед аппаратом. Если плохой актер не будет четко, раздельно двигаться, получится «неразбериха» движения, а хороший актер может самые «ювелирные» движения делать настолько ясно и выразительно, что они будут легко воспринимаемы с экрана. И теоретически и практически ясно: великолепный актер может делать все что угодно перед аппаратом, мы это воспримем, прочтем. Плохой или неопытный может делать только ограниченные жесты, и когда нам приходится снимать не актера, а натурщика (типаж), то его надо ставить в самые статуарные позы, в самые элементарные положения, и движения ему давать самые простые: тогда и его работа выйдет хорошо.

Здесь я буду рассказывать о самой элементарной, казалось бы, степени актерского мастерства на экране. Я буду говорить не о синтаксисе, не о правилах писания рассказов, даже не о правилах изложения более или менее сложных понятий, а буду говорить об азбуке, как из звуков (букв) и слогов составляются слова. Все мы допускаем огромную ошибку, начиная работать в кинематографии со сложными заданиями, еще не умея работать элементарно, не зная самой простой азбуки актерской игры. Представьте себе, что актеру нужно усвоить букварь кинодвижения и киноигры. Как же мы должны будем подойти к актерскому воспитанию, как же мы должны актера тренировать, как сделать, чтобы он умел управлять своим телом, управлять своими элементарными движениями?

Я буду говорить о системе воспитания актера, которая выкристаллизовалась в Государственном техни-

куме, реорганизованном в Государственный институт кинематографии в Москве. Эта система не просто существует теоретически «в воздухе», на этой системе воспитан ряд больших кинематографических актеров, самых разнообразных по своему облику, по манере своей работы. Я буду говорить не о той части актерской работы, где актер должен работать над образом, над идеей, над идейно-художественным выражением своей роли, — на этом следует остановиться особо, — а о той части актерской тренировки, которая касается технического обучения актера. Одними только переживаниями, эмоциями, большими чувствами все сделать нельзя. Чувство, убеждения, идея решают, достигают максимума результатов тогда, когда чувство и идея связаны с блестящими техническими знаниями, когда они связаны с овладением техникой. И вот для того, чтобы актер мог любое задание, любую идею, любую точку зрения максимально хорошо выразить на экране, он должен быть политически грамотен, он должен быть революционером, он должен быть человеком, который может очень сильно, очень горячо чувствовать, очень сильно и горячо волноваться, но вместе с тем он должен быть и до зубов вооружен техникой. А изучение техники — чрезвычайно сложная, кропотливая и часто чрезвычайно «скучная» вещь. Прежде чем браться за настоящую, квалифицированную тонкую работу, актер обязан приобрести технические знания.

Что представляет собой человек на экране? (Разумеется, человек не как человеческая личность, а как организм, который двигается.) Какие у него «приспособления» для того, чтобы передвигаться перед аппаратом? Какой может быть порядок в актерских передвижениях? Как можно эти движения изучить? Человек управляет волей и нервами, всем сложным человеческим организмом. В этом организме есть руки, ноги, поясница. Можно ли навести какой-нибудь порядок в движениях? Можно. Все движения происходят в трехмерном пространстве в определенных направлениях. Возможности передвижения организма ограничены. Эти движения могут быть учтены.

Человек движется по основным сочленениям его организма. Сочленений этих не так уж много. У нас отдельно движется глаз, движется нижняя челюсть.

(Я умышленно не упоминаю о целом ряде мелких движений губ и всего лица, мы будем о них говорить отдельно.) Движется рука у плеча, у локтя, движется кисть, движется корпус в талии, движется нога в бед-



Рис. 20. Схемы осевых движений

ре, в колене и в ступне. Вот, собственно говоря, и все. За исключением того, что мы намеренно пропустили, каких-нибудь других возможностей движения у человеческого организма нет. При всем желании руку между кистью и локтем согнуть нельзя. А если и согнешь, то она сломается. Значит, движение происходит по основным сочленениям человеческого тела. А как же идут движения этих сочленений?

Мы находимся в трехмерном пространстве. Совершенно естественно, что все движения могут распределиться только в этом трехмерном пространстве, т. е. в каждом сочленении человек движется как бы по трем воображаемым основным осям. Если мы представим себе ось, вертикально стоящую по отношению к вращающейся поверхности, и назовем ее № 1, то движения могут происходить по этой оси (рис. 20). Но движения могут происходить по поперечной оси № 2 (рис. 21) и по горизонтальной оси № 3 (рис. 22). Так распределяются все движения, которые происходят по трем основным направлениям. Все движения происходят по трем основным направлениям или по комбинации этих направлений, т. е. как бы между осями, но они тогда скомбинированы из двух направлений, из двух осей. Можно составить таблицу осевых движений. Возьмем глаз. У глаза может быть движение по оси № 1 (по вер-

тикальной оси, т. е. направо, налево), по (горизонтальной) оси № 3 — вверх и вниз. По (поперечной) оси № 2 движения быть не может. Нижняя челюсть: по оси № 1 движение направо, налево, по оси № 3 — вверх и



Рис. 21. Схемы осевых движений

вниз, по оси № 2 движение вперед, назад. Шея: движение, соответствующее отрицанию, идет по оси № 1, соответствующее утверждению — по оси № 3, соответствующее сомнению (к плечу) — по оси № 2. Так же можно



Рис. 22. Схемы осевых движений

рассмотреть все движения по всем сочленениям: руки от плеча, руки от локтя, руки от кисти, талии, ноги от бедра, ноги от колена и ступни. (В книге «Искусство кино» есть таблица этих осевых движений.) Если актер перед аппаратом будет двигаться по основной метрической кубатуре пространства и по основным осям своего механизма, или по комбинациям этих осей, то его движения будут очень четкими, ясными, легко читаемыми с экра-

на. Чем больше актер будет совершенствоваться, чем больше он будет тренироваться, тем больше ювелирных, тонких движений он сможет сделать. Совершенно естественно, что надо воспитать актера в процессе учебы, в процессе школы владеть своим телом по осям своего механизма и по пространственной метрической сетке, причем надо его воспитывать таким образом, чтобы он в середине или в конце своей учебы, совершенно уже не думая, двигался так, как надо. Дальше он уже будет двигаться только так, как ему будет подсказывать его чувство, его волнение, его эмоциональное состояние, но определенный порядок в его движениях всегда будет налицо. Он будет отдавать себе полный отчет в своей работе.

У ряда преподавателей и режиссеров, которые работают, руководствуясь системами, подобными «осевой», движения по осям и по метрической сетке превращаются в стиль работы. Ничего хуже и нелепее этого не может быть, потому что тогда вся система сама собой уничтожается, она превращается в новую нарочитую условность, которая неприемлема для кинематографии. При неправильном использовании этой системы получаются у актеров дерганные, схематические, неестественные движения, а это ни в коем случае не является целью системы. Ее главная цель, помимо тренировочной, — учет, план актерской работы, а учет и планирование являются решающим во всяком производстве, в том числе и в художественном, актерском. В этом вся сложность работы над воспитанием киноактеров. Мне удалось, работая по этой системе, выпустить большинство актеров, которые занимались со мной до конца. Но я, например, наблюдал на примере студентов Московского техникума кинематографии, что когда они отдельно работали по такому методу воспитания, то в некоторых случаях получались актеры с уродливыми, неестественными, «манерными» движениями. Этого, конечно, ни в коем случае нельзя допускать. Возможность учета, возможность расчета движения актеров в пространстве является решающей в первой, элементарной, чисто технической стадии актерской работы.

Не нужен ли еще другой учет, другое планирование, по другой категории, не по категории пространства? Нужен. Нужен в частности по категории времени, по-

тому, что актер работает в пространстве и во времени, и если мы нашли какую-то возможность учета актерских движений в пространстве, то мы должны найти возможность учета актерских движений во времени.



Рис. 23. Деление времени на четырехдольные такты

Здесь говорилось уже об измерении времени, о том, что в музыке время делится элементарно на такты, что бывают две системы измерения времени — трехдольная система, состоящая из одной сильной четверти и двух слабых, и двухдольная система измерения времени, состоящая из двух четвертей, причем одна из них сильная и одна слабая. Здесь говорилось, что бывают и другие системы, но что они всегда являются комбинациями двухдольной и трехдольной систем измерения времени, и что это метрическое измерение времени является базой, основой для ритмического построения звука различных тональностей во времени в пределах целого музыкального произведения. Совершенно то же имеет место в работе кинематографического актера. Поскольку он действует во времени, ритм его работы и ее смысл можно учитывать, планировать, записывая и рассчитывая его на временной метрической сетке, а ритмическую сторону надо по этой сетке распределить, записывая движения актеров нотными знаками. Все, что делает актер, в смысле длительности может быть распланировано при помощи нотной записи.

Наиболее удобной рабочей формулой для учебных этюдов является форма четырехдольного измерения времени, когда работа идет под счет: раз, два, три, четыре. Четырехдольный такт наиболее удобен для большинства упражнений. Поэтому я возьму в основу моего объяснения четырехдольную систему. Мы имеем линейку, на которой изображены такты (рис. 23). Возь-

мем какое-нибудь сочленение, например, голову на шее. Нам нужно по оси № 1 передвинуть голову на шее, предположим, направо. Это можно объяснить тем, что актер должен взглянуть направо, на дверь. Я это

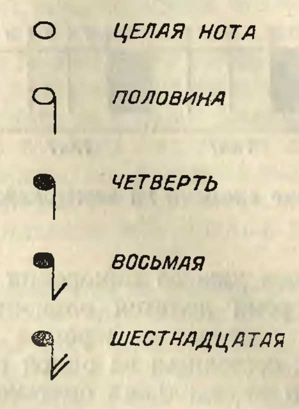


Рис. 24. Нотные знаки

движение могу делать быстро и могу делать медленно. Что такое понятие «быстро» или «медленно»? Как узнать, что одно движение быстрое, а другое — медленное? Понятия «быстро» и «медленно» существуют только по отношению к какой-то другой скорости. Это понятия сравнительные. Представим себе какое-нибудь актерское задание, например, сидящий человек взглянул на дверь. Как распланировать его действия? Актер должен думать так: у меня такая-то идея, такое-то задание; для того чтобы эту идею лучше всего выразить, я должен решить, как я должен повернуть голову на шее, быстро или медленно, и если быстро, то с какой быстротой. Путем чувства и путем логических рассуждений, путем предварительной работы находится какая-то нужная скорость. Эту скорость надо уметь записать, и надо уметь сделать движение по записанному. Мы и будем это записывать нотными знаками. Предположим, что движение головы на шее идет в четыре четверти. Движение идет все четыре четверти, т.-е. движение головы на шее занимает весь такт, который обозначается и записывается «целой нотой» — кружоч-

ком (рис. 24). Если движение занимает половину такта, то к этому кружочку приставляется хвостик: это половина ноты. Хвостик можно делать кверху и книзу, как хотите, как удобнее. Если движение занимает одну четверть, кружочек заполняется черным. Если движение занимает меньше, чем четверть, — восьмую, прибавляется еще хвостик в сторону. К основному хвосту можно еще делать хвостики, и вы будете иметь $^1/_8$, $^1/_{16}$, $^1/_{32}$. Может случиться, что движение шеи займет у актера три такта, если по заданию надо сделать его очень «медленным». Поставьте тогда три целых ноты и все их соедините скобкой. (Это значит, что движение идет все три ноты.) Если вы захотите точно записать работу всего человеческого «механизма», то у вас будет столько линеек, сколько движется в данном этюде сочленений. Скажем, работает рука от локтя, нужна линейка этого сочленения; работает шея — нужна еще линейка сочленения шеи, работает глаз — необходима третья линейка. Причем, делая движения, которые как угодно располагаются на этой метрической линейной сетке, надо учитывать, где оно сильнее, где слабее. Если в местах сильных четвертей соблюдать ударение, то получится четкая ритмизированная работа. (Тогда, когда нужно, необходимо так подчеркивать акценты, а когда не нужно, можно акценты нарушать.)

Чтобы учесть работу актера, чтобы ее систематизировать, нужно изучать и работу по метрической сетке, и работу по нотам, и работу по осям. Всем этим нужно владеть. Если вы владеете этой техникой, то сможете полностью записать все внешнее построение актерской работы. Кроме того, вы сможете актерскую работу точно исправлять. Скажем, актер сделал движение. Режиссер говорит: «Нет, план неправильный, так выполнить задание нельзя, — здесь не на целую ноту движение, а на половину». Поскольку режиссер сможет управлять актером, он сможет любую свою мысль (при наличии настоящего чувства у актера) с успехом выразить (или сам актер с успехом выразит свою мысль и установку).

4

ЗВУК КАК МАТЕРИАЛ КИНО

Опыт показал, что не следует сильно увлекаться работой шумовиков[1] в звуковом кино, гораздо лучше и интереснее снимать настоящие звуки, а потом их подгонять к изображению. Искусственные, условные звуки выходят хуже настоящих, реальных. Если мы повторим опыт, проделывавшийся когда-то по линии нахождения немого материала, и снимем, во-первых, речь актера театра реалистического направления (например МХАТа), во-вторых, речь актера более условно поданную (например актера московского Камерного театра), и, наконец, речь обыкновенного человека, то мы увидим, что в смысле художественной правды, в смысле кинематографической выразительности, речь неактера выйдет правдиво, естественно, а речь актеров и МХАТа и Камерного театра — напыщенно, театрально, т. е. условно. Отсюда можно сделать вывод, что принципиально театральные актеры, с театральной дикцией, с театральными манерами речи, не являются идеальным материалом для работы в звуковой кинематографии. Вместе с тем совершенно ясно, что и обыкновеный обывательский разговор, обыкновенная обывательская речь, и обыкновенные обывательские движения, в кинематографическом искусстве не являются самыми выразительными. Так же, как для немой кинематографии нужен специально образованный, обученный кинематогра-

[1] „Шумовик"—работник кинофабрики, специализировавшийся на имитации реальных звуков путем специальных приспособлений (он имитирует шум поезда, пенье соловья, шум машин и т. п.). На фабриках есть специальные „шумовые цехи".

фической технике киноактер, так же и в звуковой кинематографии нужен специальный звуковой киноактер, обученный специально кинематографическому звуковому разговору. К сожалению, мы не имеем ни теории, ни практики по воспитанию кинoречи, кинодикции. Надо изучать дикцию киноактера и постепенно создавать систему его «звукового» воспитания. Надо в государственных институтах кинематографии организовать экспериментальные лаборатории, научно-исследовательские группы, которые под руководством педагогов, режиссеров и актеров прорабатывали бы основы кинематографической речи. Перед научными коллегиями обоих институтов, перед НИКФИ, фабриками необходимо этот вопрос поставить. Надо учебу актеров по линии речи вывести из кустарщины и театральщины, которая часто проникает и в киноинституты и на кинофабрики. Выработав методы работы и воспитания звукового актера, надо проверять их на практике, постепенно изменять и улучшать их. В Московском и Киевском киноинститутах преподается дикция и преподается человеком из театра. То же самое имеет место, вероятно, и на большинстве фабрик. В «Межрабпомфильм» была приглашена театральная актриса, которая учила актеров «разговору». Ясно, что кино и театр имеют между собой очень мало общего в смысле техническом; учиться у людей театра можно «театральной условности», которая в кино не очень нужна. Преподаватели, студенты, режиссеры должны немедленно выдвинуть вопросы изучения речи и требовать организации соответствующей научно-исследовательской работы.

Как же надо воспитывать «звуковых» актеров? В первую очередь по линии ритмичности, по линии тональности, по линии выразительности. Мы должны требовать от актера уменья говорить как угодно, в любом ритме, в любом темпе, с любой тональностью, с различными переходами от быстрой речи к медленной и наоборот, т. е. чтобы каждое режиссерское задание, каждый образ, актер мог очень хорошо выполнить — подать тонко, организованно и четко, т. е. так, как это лучше всего выходит на пленке и лучше всего звучит через репродуктор. По линии кинозвука кино чрезвычайно родственно с радио, и так же, как на радио плохо звучит театральная подача голосов, театральная ма-

нера говорить, так же неестественно звучит она и в кинематографии. Я думаю, что работа по изучению звуковой речи может быть соединена с такой же работой радиоорганизаций.

Что является в основном звуковым материалом в кинематографии? Все многообразие звуков и речи, имеющееся в жизни. Если в немом кинематографе передача материала, заимствованного из смежных областей искусства, дает плохие результаты, то такое же явление наблюдается в отношении звукового материала (за исключением музыки). Музыка органически вошла в звуковое кино, и музыку звуковое кино передает в основном хорошо. Музыка (и пение) относятся безусловно к выразительной категории материала для звуковой кинематографии. Возможно, что это объясняется родственностью музыкального искусства и киноискусства. Что такое музыка? Музыка — это обобщенное выражение реальной действительности путем идейно осмысленной гармонически-ритмической организации звуков, взятых из реальной жизни. Что такое звуковое кино? Это — волевая, идейная художественная организация различных звуков и изображений, заснятых в действительной жизни или в специально организованном (ритмически, в первую очередь) кинодействии. Изображение в театре организуется на основе театральной техники, которая в кинематографии выражается условно, а звуки музыки организовываются на основе музыкальной техники, и оказывается, что музыкальная техника с кинематографической в данном случае совпадает.

Совершенно так же, как в немой кинематографии, в звуковом кино к выразительной категории материала относится и архитектура.

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Вопрос. Здесь говорилось о том, что материалом искусства является действительность, но из этой действительности надо брать выразительное. Получается, что не художник подчиняет себе материал, а сам материал тянет художника и определяет направление его искусства.

Ответ. Материал и художник зависят друг от друга.

Задачей художника является обработка материала и придание ему таких форм, какие он считает нужными для правильного отражения действительности и для своей художественной цели. Но в то же время технологическая категория материала каждого искусства создает для художника определенные ограничения. Скажем, режиссер решил в 1928 году показать цвет на киноэкране. Но цветное кино тогда еще не было изобретено. Что бы этот режиссер ни делал, он был бы вынужден или изобрести цветное кино, или примириться с тем, что цвет на экране не выйдет. Художественные направления рождаются потому, что художники имеют различные точки зрения на восприятие жизни, различные установки, но в то же время они подбирают для своих установок и своих точек зрения наиболее податливый, наиболее удобный материал. Поэтому совершенно естественно, что свойство кино хорошо показывать реальность послужило очень важным аргументом для теории неигровой кинематографии Вертова.

Но это не значит, что если бы у кинематографии не было таких свойств, то у Вертова не было бы его теории. Если бы кинематография вообще не могла показать реальной жизни, то, по всей вероятности, Вертов тогда не занимался бы кинематографией, потому что она не давала бы ему возможности проводить свои идеи в искусстве. В основном, конечно, художник решает свое отношение к материалу, но и технологическая категория материала заставляет его считаться с возможностями.

Пять лет тому назад, что бы мы ни делали, но показать звук и речь в кинематографии не могли. Какое бы у меня ни было желание использовать кинематографию по линии звука, я вынужден был бы сначала изобрести звуковое кино.

Художественные направления в советском искусстве определяются по линии технического использования материала. Возьмем Вертова и Кулешова. Кулешов занимается игровой кинематографией, а Вертов — неигровой. И Вертов и Кулешов стоят на платформе советской власти — оба советские граждане, советские специалисты, оба считают себя строителями социализма. Оба они хотя и совершенно разно используют материал, но в одних и тех же целях.

Вопрос. Мы знаем, что киноискусство включает в себя другие виды искусства: музыку, архитектуру, живопись. И поэтому возникает опасность впасть в однобокость. Например, у режиссера Кавалеридзе в картине «Калиевщина», сделанной под влиянием скульптуры, такая однобокость налицо. Где же предел, к которому мы должны стремиться в кино, чтобы в какой-то степени использовать материал других искусств?

Можно ли определить на примере «Ивана» и «Встречного», какая из этих картин кинематографичней?

Ответ. Прежде всего степень использования опыта других искусств в кинематографии ограничивается чувством такта режиссера. Это уж такая тонкая область, где нельзя применить какие-то определенные формулы. Влияние другого искусства допустимо постольку, поскольку оно не мешает максимальной выразительности данного кинематографического произведения. Если влияние другого искусства распространяется настолько, что ослабляет кинематографию в смысле художественной выразительности, тогда это влияние недопустимо. Зачем работать хуже, когда можно работать лучше? Зачем прибегать к менее выразительным средствам, когда можно прибегнуть к более выразительным?

Сравнивать фильмы «Встречный» и «Иван» трудно: это значит — сравнивать два различных направления в кинематографии, потому что и «Встречный» и «Иван» сняты совершенно различными приемами. «Встречный» — это реалистическая кинопьеса, в которой люди реалистически действуют, которая развивается спокойно и повествовательно, даже с некоторым театральным уклоном в смысле некоторой перегруженности разговорами и в силу медленного монтажа. «Иван» — это картина более эмоционального, экспрессивного порядка. «Иван» сделан в плане эмоционального восприятия окружающей действительности и в плане эмоционального управления зрителем. Таким образом, в этих картинах взяты два совершенно различных подхода к показу нашей действительности, два различных художественных направления. Но цель этих двух направлений одна и та же — это показ роста нашего человека, показ социалистического строительства. Всякие направления в искусстве имеют право на существование,

если они идейно наши. У режиссера могут быть симпатии большие к направлению Довженко, или же к направлению Эрмлера и Юткевича, но это не значит, что этот режиссер должен дать ответ на то, какая из указанных картин кинематографичнее, ибо обе картины очень насыщены, интересны, а следовательно, ценны. Конечно, обе имеют свои недостатки. Например, «Иван» сделан так, что его трудно понимает широкий зритель. По этой линии можно вскрывать недостатки «Ивана», есть недостатки и у «Встречного», но и то и другое — большие кинематографические произведения, только снятые при совершенно различных творческих подходах. Существуют направления — Довженко и Эрмлера, должно существовать еще много направлений, самых разнообразных, с самыми различными методами и способами работы. Надо пытаться показать нашу действительность со всех сторон, всевозможными приемами, но кинематографист в каждом случае должен работать с максимальной кинематографической выразительностью, с максимальным кинематографическим эффектом, ясностью и убедительностью, а этой ясности и убедительности он может достигнуть только тогда, когда будет изучать законы кинематографического построения, природу кинематографической техники (и, конечно, в первую очередь ж и з н ь. Нельзя ни в коем случае рекомендовать то или иное направление, потому что вопрос выбора направления — это вопрос художественного такта, характера и т. д.

Киноискусство должно быть советским и реалистическим в самом полном понимании этого слова, но ф о р м ы работы различных мастеров могут быть разнообразными.

Можно говорить на тему о построении социалистического общества и на русском языке и на украинском. Идея такого разговора в обоих случаях будет одна и та же, а форма разговора со стороны языка будет различной. И на русском и на украинском языке могут иметь место классово-враждебные выступления. То же самое относится к работе различных направлений советских художников. У каждого художника есть свой язык, своя манера.

Основное в работе художника — уметь правдиво показать жизнь.

Вопрос. Здесь говорилось о том, что на экране лучше всего воспринимаются простые и организованные движения. Но мы знаем, что в социальной жизни и в жизни природы есть очень много сложных неорганизованных явлений и, следовательно, движений. Как надо организовать эти сложные неорганизованные движения, чтобы они получились на экране? Ведь одной актерской тренировкой нельзя этот материал подать организованно. Очевидно, нужно применить какие-то методы режиссерской работы?

Ответ. Композиция — это организация материала в пространстве. Представим себе, что мы на листе бумаги занимаемся композицией деревенского пейзажа. По сравнению с железнодорожным мостом или заводом деревенский пейзаж менее организован. Будем условно считать его вообще неорганизованным, а, например, завод с перекинутым железным мостом, соединяющим два корпуса, — безусловно организованным пейзажем (его строили, рассчитывали и т. д.). И вот надо на листе бумаги композиционно распределить линию горизонта — избушку и два дерева. Имеется вторая композиция: нужно изобразить два корпуса завода и железный мост, который их соединяет. Казалось бы, что при первой композиции мы будем рассуждать таким образом: избушка и два дерева в деревенском пейзаже — неорганизованное явление, и поэтому я как попало помещу линию горизонта, помещу на данном четырехугольнике избушку и как попало нарисую деревья. Это будет неорганизованный пейзаж; а когда я буду распределять фабричные корпуса и железный мост между корпусами, тут я уж буду рассчитывать. Такое рассуждение будет совершенно неправильным. Для того, чтобы показать неорганизованный деревенский пейзаж, все равно придется его организовать на данном пространстве, на данной плоскости (на бумаге), но организовать так, чтобы неорганизованность его была передана. Неорганизованный и случайный пейзаж надо при передаче предварительно планировать, рассчитывать, прорабатывать совершенно одинаково с организованным. Если я, разумно и отчетливо сознавая это, беру стакан воды, подношу его ко рту и выпиваю, то все эти движения нужно для экрана организовать. А если я нахожусь в волнении и, не глядя, взял стакан, потом

про него забыл, или начал наливать из графина мимо стакана, т. е. если я делаю неразумные, неверные движения, то разве эти движения не надо для экрана строить, организовать? Надо. Как именно неверно брать стакан, как налить воду мимо и т. д. — все это необходимо построить. В искусстве надо организовывать и неорганизованное.

Вопрос. Здесь говорилось, что на плоскости экрана легче всего воспринимаются линии, построенные по горизонтали, вертикали и диагонали. Можно ли заметить в практике работы, что движения, построенные не по этим линиям, воспринимаются так же легко, как и движения, построенные по этим основным вертикалям?

Ответ. В практике своей работы режиссер имеет дело с гораздо более сложными построениями, чем построения, предусмотренные элементарной метрической сеткой. Речь идет не о качестве движения, а о степени восприятия движения. Очень часто бывает, что правильно, интересно построенное движение благодаря своей «мелкости» не успевает быть воспринято зрителем. Между прочим, очень поучительный пример можно привести из картины «Великий утешитель». В этой картине есть одна остроумно построенная надпись, которая на черновых демонстрациях всегда вызывала смех. Монтируя окончательный экземпляр картины, я эту надпись (по ошибке) сделал короче, чем нужно, и реакция смеха в этом месте пропала. Эта надпись — «Отойдите все от двери!» Над этой надписью нарисован голубь, который несет в клюве ключ, называемый у громил «консервником». Он похож на ключ для открывания консервов, только чрезвычайно большого размера. Когда был смонтирован эпизод с длинной надписью, он всегда вызывал смех. Когда же я оставил подпись длины, нужной только для того, чтобы прочесть фразу: «Отойдите все от двери!», я сделал ошибку, забыв о времени, необходимом для рассмотрения нарисованного голубка с «консервником». Зритель его видит, но до сознания он доходит после того, как уже начался другой кадр, зритель уже отвлечен другим. Можно сделать какое-то очень тонкое «ювелирное» движение, но не построенное по ясной схеме, и оно на экране пропадет, не будет замечено зрителем.

Вопрос. Если актер будет работать ритмически, то

не будет ли затрудняться выявление его внутренних переживаний? Для примера возьмем ребенка. Известно, что ребенок неорганизован, но его движения естественно передаются на экране. Зритель воспринимает образ ребенка хорошо. Ребенок не знает ни ритма, ни метрической сетки, тем не менее на экране в его движениях нет ничего лишнего. У него получаются естественные движения, а у взрослого человека много лишних движений. Если работать по нотам, пропадет игра, как же тут быть?

Ответ. Высказанную в этом вопросе мысль надо перевернуть «с головы на ноги». Движения детей и животных — самые гармонические, самые простые и выразительные. Если эти движения учесть и записать, то окажется, что они целиком подчинены ритму. Если записать, зарисовать работу среднего актера и ребенка, то окажется, что ребенок, а отнюдь не актер, работает именно в соответствии с ритмической сеткой в силу того внутреннего ритма, который заложен в каждом живом существе. Когда начинает работать актер, то в силу большого количества всяких привходящих моментов он не справляется с организацией своих движений. Актер оказывается технически беспомощным, а непосредственно, как ребенок или животное, он уже работать не может, потому что у него слишком большой жизненный багаж и малое уменье владеть телом. Большой жизненный багаж актера послужит ему на пользу только тогда, когда он может им управлять, для этого необходимо владеть техникой. Весь смысл организованного воспитания киноактера заключается в том, чтобы актер так же гармонически, естественно и непринужденно двигался, как движутся ребенок и животное, но при этом, чтобы он по-настоящему, по-человечески глубоко чувствовал, т. е. не просто, как ребенок и животное, красиво и естественно двигался, а чтобы он двигался сознательно — своим движением выявлял определенную тематическую установку. Осмысливание идейная нагрузка должны быть непременным условием актерской работы. Этого можно достигнуть, только имея жизненный опыт и владея собой настолько, чтобы в смысле выразительности, ясности и четкости движений быть на уровне животных и детей, достигающих этого бессознательно.

Вопрос. Искусство в кино — это искусство жеста, мимики и движения. Следовательно, актер должен создавать свой классовый образ, пользуясь жестом, мимикой и движением, т. е. он должен создавать, например, образ капиталиста, образ рабочего. Как именно по такой нотной системе каждый актер будет двигаться? Ведь если все движения будут одинаковыми, то нельзя будет создать классовый образ!

Ответ. На этот вопрос можно ответить вопросом же. Как же должен двигаться капиталист и как должен двигаться рабочий? Какая, например, походка должна быть у капиталиста?

Правильно, что актеры, желающие создать классовый образ, должны знать, какие нужно делать движения и какие не нужно, для того чтобы намеченный образ получился. Поэтому и нужно учитывать движения, их «планировать», систематизировать.

Для чего это необходимо? Для того, чтобы актер мог в будущем создавать любой классовый образ. Откуда видно, что если актер будет в определенном порядке строить свою работу, то у него будто бы получится только один «стандартный классовый образ»? Ведь капиталист и рабочий оба движутся во времени. Следовательно, движение капиталиста и движение рабочего можно одинаково во времени учесть, хотя каждый из них движется в этом времени с разным смыслом.

Можно взять мел для того, чтобы писать, и можно взять его для того, чтобы запустить в стекло; в каждом из этих случаев движение будет иметь отличный характер. Здесь проявляется разный смысл моего движения по отношению к этому мелу. Движение, нужное для того, чтобы взять мел для писания, можно построить по закону пространственной композиции. Движение руки, берущей мел для того, чтобы запустить его в стекло, также можно построить по этим законам. Ясно, что если мы изучим законы композиции, они и помогут создавать нам разные классовые образы.

Вопрос. Фильм «Великий утешитель» заснят с предварительной репетицией. В какой степени при этом были использованы изложенные выше теоретические установки? Какие задания давались актерам при проработке этого фильма?

Ответ. Здесь нецелесообразно подробно освещать

вопрос о построении «Великого утешителя», потому что этому отведено специальное место. Все, что я знаю об актерской работе, я старался применить при работе над «Великим утешителем», разумеется по-разному, в зависимости от индивидуальности актеров. Есть актриса Хохлова, которая у меня училась и работает со мной четырнадцать лет. Есть актер Галаджев, который тоже у меня учился и работает со мной двенадцать лет. Есть другие актеры — новые для меня штатные актеры на фабрике. Я все внимание сосредоточил на том, чтобы все их знания, полученные не от меня, дополнить и усовершенствовать по линии моей системы работы с актером. Этим мы и занимались на предварительных репетициях и достигли значительных результатов. Исполнявший роль начальника тюрьмы т. Ковригин, который очень хорошо играет в картине «Великий утешитель», до этой картины большей частью играл плохо (за исключением одной роли в «Иуде»). В частности он сделал очень неважный эпизод в «Дезертире» у Пудовкина. Актер Новосельцев, который исполняет главную роль Валентайна и играет тоже очень хорошо, до этого не был, по-моему, очень хорошим (в смысле техники) актером. Значит, технически работа по усовершенствованию на репетиции продвинула актеров вперед и дала им творческий рост, показала их подлинные творческие возможности.

Что касается ритмичности построения нотных записей и учета их, то мне удалось применить ритмическое построение актерской игры в сценах «Рассказа». «Рассказ» построен с точным учетом движений во времени и пространстве. Весь «Рассказ» был записан нотами, и музыка писалась уже по нотам актерских движений. Композитор З. П. Фельдман делал свою работу уже на готовой актерской ритмической схеме. Вообще тренировка работы по нотам, тренировка ритмической работы по осям воспитывает мышление человека. И когда он после учебы специально начинает работать на производстве, начинает сниматься, зачастую ему приходится почти не думать о ритмическом построении своей работы потому, что он уже в силу привычки, тренировки моментально рассчитывает работу плавно, хорошо и выразительно, т. е. в результате школы строит движения с максимальной выразительностью, которую

мы отмечали в примере с детьми и животными на экране.

Вопрос. Негр, который играл у вас, раньше играл в театре Мейерхольда. Значит, когда он пришел к вам, вы его перевоспитали. Допустим, что вы его больше не будете занимать в ваших картинах. Он пойдет к другому режиссеру. Другой режиссер будет по-своему его воспитывать. Сохранится ли воспитание каждого режиссера за актером, и может ли потом притти этот же актер от другого режиссера и работать с вами без перевоспитания?

Ответ. Здесь спутаны два понятия. Одно понятие — воспитание, и другое понятие — порча. Можно воспитывать актера, и можно его портить. Когда актер будет учиться у того режиссера, который его действительно воспитывает, то ничего кроме пользы он не получит. Могут быть разные методы воспитания, но если они все направлены к одной цели, то они кроме пользы ничего не принесут. Другое дело, если актер попадет к такому режиссеру, который будет учить его совершенно ненужным вещам, хаотическим, неверным. Актер будет испорчен. Если же актер, переходя от режиссера к режиссеру, на работе воспитывается, то совершенно естественно, что он с каждой картиной будет расти. Нельзя забывать, что актер — это сознательный человек, который может отличить одно от другого. Актер делает какой-то выбор, он будет учиться тому, что он понимает. Нельзя формально и сухо подходить к актеру, нельзя рассматривать его как единицу, не имеющую своей воли, своего решения, своего сознания и своей точки зрения.

Вопрос. В чем выражается театральность в кинематографии? Москвин, Чехов — хорошие театральные работники, но они сошли с экрана, потому что они вносили в него какую-то театральность. Объясняется ли это тем, что они не учитывали специфики кино, что они брали сценическую коробку и переносили ее законы в работу на экране?

Ответ. Будет совершенно неправильным считать, что кинематограф прямо противоположен театру и ничего общего с ним не имеет. Вопрос так отнюдь не стоит, можно и должно говорить о другом: все искусства связаны друг с другом, все искусства черпают

материал и приемы друг у друга. Кинематограф, так как он родился после театра и так как игровой кинематограф базируется все-таки на актерской игре, является развитием театра[1]. Но технические условия, технология кинематографа и театра абсолютно различны. Кинематограф может легко делать все, что в театре является почти невозможным или трудно достижимым. Многое трудное для воспроизведения в театре кинематограф может показывать с большой легкостью. Когда кинематографические произведения строятся на элементах театрального спектакля, т. е. когда в кинематографическом произведении мало используются возможности кинематографа, а много — возможности театра, тогда это и есть проникновение вредного «театрального влияния» в кино.

Кинематографическое искусство позволяет с большой легкостью переходить монтажно от одного момента к другому. Когда у человека работает только рука, кинематографический аппарат путем режиссерского монтажа и «крупного» плана показывает только руку. Когда все дело в лице актера, режиссер путем монтажа и «крупного» плана показывает только лицо актера. Кинематографический аппарат с большой легкостью переходит с одного места действия на другое. Если мы снимем кинематографическую картину, где место действия будет одно и то же, или не воспользуемся способностью аппарата переходить с одного плана на другой, тогда мы совершенно естественно сделаем театрализованную кинематографическую постановку. Правда, могут быть условия, когда кинематография не целиком использует все свои возможности.

Считают, что вполне кинематографической является моя картина «По закону», где действие происходит почти все время в одной комнате. Но в таких случаях, работая над картиной как бы в театральных условиях ограниченного места действия, нужно внутренний монтаж и другие специфические особенности кинематографии максимально заострять, чтобы компенсировать необходимость показывать вещь в одной декорации. В

[1] Например, американским „детективным" и приключенческим картинам предшествовали такого же типа театральные спектакли.

«По закону» компенсируется театральность одной декорации тем, что показана «крупно» работа актерских лиц и движений, чего в театре нельзя показать. Наконец, в картине одной комнате противопоставляется разлив реки, который тоже нельзя показать в театре. Наконец, то, что картина «По закону» снята в одной декорации, это является органическим элементом всего сценарного замысла картины. А если бы органический элемент данного замысла заключался в том, чтобы показывать не одно место действия, а несколько, но в картине все-таки было бы показано одно место, тогда эту картину можно было бы упрекать в излишней театральности. Поэтому самой лучшей формулировкой «театральности в кино» будет следующая: когда в данном кинематографическом произведении не полностью использованы выразительные возможности, когда их можно использовать значительно больше, тогда оно должно рассматриваться как подчиненное театральным условностям. Когда же сюжет произведения требует каких-то ограничений, совпадающих с требованиями театра, но являющихся в сценарном отношении органически нужными (по смыслу, по идее), тогда это произведение не выходит за пределы подлинной кинематографической специфики.

Вопрос. 1. Предположим, актер работает у одного режиссера. Потом по окончании постановки он становится ненужным, переходит к другому режиссеру и снимается у него в другом плане. Как влияют такие переходы от режиссера к режиссеру на работу актера?

2. Должен ли актер иметь определенное амплуа?

Ответ. Квалифицированный, образованный актер будет квалифицированно работать у каждого режиссера. Вопрос только в том, что один режиссер даст ему что-то новое в смысле знаний, а другой не даст. Амплуа актера — это понятие чрезвычайно широкое. Есть актеры, которые могут делать почти все роли, а есть актеры, которые могут делать ограниченное количество ролей. Это зависит от того, как режиссер трактует вместе с актером данную роль. Амплуа вообще, как такового, не существует. Это старое и неправильное понятие. Что значит, когда человек играет «первых любовников», или «комиков», или «героев»? Всякий «герой»

является живым человеком, живым образом, и в нем часто соединяются элементы различных социальных типов. Амплуа — это штамп. Жизнь многообразна, и, следовательно, многообразны человеческие образы. Их нельзя подразделять по категориям, по каким-то определенным штампам, нельзя сводить к амплуа.

Что касается технических знаний актера, то у одного режиссера он может повысить свои знания, у другого — нет. Независимо от того, будет ли он сниматься у одного или другого, его знания при нем и останутся.

Принципиально я стою на той точке зрения (эта точка зрения не только моя, она начинает завоевывать крепкие позиции), что лучше всего иметь постоянные сплоченные коллективы, постоянные съемочные группы. Это не значит, что нельзя брать на отдельные роли новых людей, но основная группа актеров должна работать вместе, переходя с одной картины на другую. Такой метод работы будет самым продуктивным в смысле экономическом и качественном.

Система постоянных съемочных групп, постоянных коллективов — очень важная проблема кинематографии; при этой системе вырабатываются в съемочной группе общий метод, общий взгляд на вещи, общая техника.

Вопрос. Каковы возможности использования «типажа» в кинематографии?

Ответ. Школа, которая отрицала работу актера и провозгласила работу натурщика, была основана частично мною. Поэтому отношение у меня в то время было к ней положительное, теперь — отрицательное. Я уже говорил, в чем была ошибочность этой теории и какие были ее положительные стороны (для пройденного этапа). Что же касается использования типажа в картинах, то безусловно «типажом» придется пользоваться потому, что картины бывают настолько больших масштабов, они настолько многообразны, что на все роли актеров не хватит, а иногда некоторые роли бывают настолько значительными, что вполне возможно использовать просто «типаж».

К типажу надо подходить с особой осторожностью. Надо так строить его работу, чтобы она была возможно выразительней.

Вопрос. Если ведущий герой — хороший актер, но в процессе работы выясняется, что сценарный образ абсолютно ему не соответствует, — как быть?

Ответ. Если данный актер не соответствует роли, нужно его сменить.

Вопрос. А если пятьдесят процентов картины уже снято?

Ответ. Поэтому-то и нельзя снимать картин без репетиций. Менять актера нужно на репетиции.

5

ПРАКТИКА ТРЕНИРОВКИ АКТЕРА

Обыкновенно новые люди, приходящие в кинематографическое производство, думают, что работа в искусстве — это работа легкая; так как кино — искусство, то, следовательно, все рабочие процессы в нем являются процессами творческими, легкими и приятными. «Работать в искусстве — это все равно, что петь, как птица, и танцовать, как нимфа». В действительности дело это обстоит совсем не так. Работа в искусстве, в частности в кинематографии, является чрезвычайно тяжелой и часто «черной» работой с точки зрения ее внешней эффективности и красоты. Это работа, требующая необычайного внимания и огромного количества настоящего тяжелого труда — и физического и умственного. Ведь никому не приходит в голову ни с того ни с сего взять скрипку и начать на ней играть сонату. Раз человек не держал в руках скрипки, все равно на ней с первого раза сонату не сыграет. Никому не придет в голову пойти в цирк, залезть под купол на проволоку и начать ходить по ней; а если бы кому-нибудь и пришло это в голову, то этот человек, наверное, разбился бы. Но почти всякому может притти мысль ставить кинематографические картины или играть в них. Да если еще ему будут платить зарплату на фабрике, то он с удовольствием будет ее получать и с удовольствием начнет портить пленку. Каждой или почти каждой девушке или каждому юноше может притти в голову, что сниматься легко, и она или он могут притти и сказать: «Попробуйте, может быть, я замечательный актер». Это кажется совершенно нормальным.

Итак, кинолюбительщина показывает наше чрезвычайно легкомысленное отношение к работе в искусстве.

Для того, чтобы начать работать в искусстве, нужно приобрести огромное количество технических знаний и навыков: сразу эта работа, конечно, никому не дается. Приобретение технических знаний — очень сухая работа и на первый взгляд (этот взгляд, конечно, ошибочен) имеет даже мало отношения к творчеству. Очень многие товарищи срываются на технической учебе, срываются потому, что они думают, что работа в искусстве — это сплошная радость, сплошное удовольствие.

Никто по-серьезному не задумывается над степенью той халтуры, с которой мы имеем дело в кинематографии. Очень интересно по этому поводу вспомнить один пример. В старое время в Академии художеств был очень сильный преподаватель профессор Чистяков, который замечательно выучивал студентов Академии рисовать. В Академию попадали люди, которые до известной степени были уже законченными художниками. И вот этим почти законченным художникам профессор Чистяков великолепно доказывал полное их неуменье владеть рисунком, и доказывал на целом ряде простых примеров. Он ставил или спичечную коробку, или самый обыкновенный карандаш и просил его нарисовать; потом с отвесом и линейкой доказывал полную неграмотность построения рисунка, несмотря на то, что его делал «почти квалифицированный» художник. Совершенно то же самое можно обнаружить и в работе актера.

Представим себе какой-нибудь самый элементарный актерский этюд, в котором нет ни больших эмоций, ни сложной трактовки образа, нет ничего из «высших областей» актерской техники. Представим себе что-нибудь самое элементарное, лишенное сложных образов, сложных заданий. Скажем, человек входит в дверь, подходит к столу и садится на стул. Казалось бы, ничего более простого нельзя придумать. Но если предложить делать этот этюд различным актерам, то они с большой легкостью откроют дверь как попало, войдут, возьмут стул тоже как попало и как попало усядутся. Если попросить актера повторить еще раз это задание, то он сделает все движения совершенно ина-

че, чем в первый раз, причем он сам не будет знать, что сделал иначе. Если попросить его сделать это в третий раз, движения опять будут новыми.

Почему это будет происходить? Потому что, когда делаешь даже самую элементарную актерскую работу, надо беспрерывно рассчитывать, беспрерывно обдумывать, давать себе полный отчет в том, что хочешь делать. И когда все рассчитано и учтено, надо выучиться хорошо и ловко выполнять расчет. Я взял, казалось бы, почти бессюжетное задание, но когда я говорю о максимальном расчете во всех, даже элементарных деталях построения сцены, то ясно, что этот расчет нужен для максимально точного выражения в будущих сложных работах идейной установки, творческой задачи. Идею и задачу можно выразить только тогда, когда режиссер полностью владеет всем ассортиментом технических приемов и когда он полностью рассчитал построение сцены.

Для того чтобы открыть дверь, нужно взять ручку двери и потянуть ее к себе. Какой рукой открывать дверь, правой или левой? Как подойти к столу, по какой линии, по какому направлению? Сколько сделать шагов больших или маленьких, чтобы подойти к стулу? Лучше всего действовать в направлении наиболее простого, экономного, удобного и выразительного выполнения задачи.

Дальше надо взять стул. Актер, выполняя такое элементарное задание, будет делать его с некоторой обидой («Как вообще могли дать такое легкое задание?»), но почти ни один актер никогда перед тем, как делать, не рассчитает количество шагов от двери к стулу и не поставит стул под каким-то определенным удобным для работы углом, на каком-то определенном, удобном для данного задания расстоянии от стола. Надо подумать: за что взять этот стул для того, чтобы его отставить — за спинку, за правую или левую сторону спинки, может быть за сидение? Не повернуть ли этот стул на одной из ножек? Может быть, это будет наиболее выразительный, ясный способ, чтобы поставить это стул на нужное место? Как опуститься на этот стул, какую ногу сначала выставить, как сесть за стол — опираясь на него руками или не опираясь, или оперев сначала правую руку, а потом левую? Есть

целый ряд элементов, которые нужно продумать, рассчитать и обосновать, прежде чем начать работать. Тогда работа будет экономной и выразительной. Таким методом в работе можно легко и правильно выражать нужную творческую мысль — идею.

Вот это первое задание тренировочного порядка на мышление, на расчет, над которым следует поработать.

Я убежден, что во время практических занятий многие все-таки не справятся с этим заданием. Я это утверждаю, основываясь на моем педагогическом опыте. В момент объяснения представляется все ясным, а когда начинаешь практически работать, то задания часто выполняются совершенно халатно, без продумывания всего с максимальной тщательностью. Многие не понимают значения тщательности отделки, важного значения ряда мелочей, учет которых необходим при актерской работе.

Естественно, что работа актера в будущем не будет заключаться только в самом экономном, самом выразительном выполнении рациональных движений. Если актер находится в волнении, если актер играет рассеянного человека, тогда движения должны быть построены нерационально, но разработка их, нахождение этих нерациональных движений должно строиться по всем правилам максимальной четкости и выразительности, т. е. при помощи работы мозга, при помощи логических рассуждений надо доходить до того, как для данного усложненного задания должны быть построены движения. Например, от двери к столу надо подходить не по прямой линии, а по кривой или колеблющейся, брать стул надо не просто, а рассчитав все движения таким образом, чтобы стул взять сложно и путанно, чтобы выразить все то состояние рассеянности и невнимательности, которое в данное задание вкладывается.

Поэтому вторым упражнением по актерской тренировке очень выгодно сделать упражнение вроде приведенного мною, но построенное по обратному принципу.

Самое главное в актерских движениях, в актерском поведении и в работе режиссера с актером — это уменье видеть, уменье находить форму движения, находить выразительные, рельефные движения, кото-

рые будут художественно убеждать с экрана. К своим движениям мы все относимся чрезвычайно невнимательно. Даже те, люди, которые занимаются усиленно физкультурой и, казалось бы, должны были бы иметь дисциплинированное тело, все-таки к своим движениям в быту, а следовательно, и к своим движениям в искусстве относятся чрезвычайно небрежно. Приведу очень простой пример: каждый из нас, если он сидит на стуле и разговаривает с кем-нибудь, сидит, или положив ногу на ногу, или облокотившись на спинку стула, или отставив куда-то в сторону ногу, как гусар, которому нужно, чтобы сабля была расположена красиво. Если мы разговариваем стоя друг с другом, то обязательно держим руки на животе или за спиной, а тяжесть тела обыкновенно располагается на одной ноге. Мы всегда ходим и рассаживаемся в каких-то очень неорганизованных, «распущенных» позах. Я наблюдал по американским картинам, как американцы владеют своими движениями. В Америке люди (во всяком случае те, которые снимаются) имеют очень большое количество лет физической культуры, физической тренировки, — там сильно развит спорт, и развит очень давно. Я постоянно наблюдал, как американский актер с удивительным спокойствием и без всякого стеснения принимает самые простые позы, самые простые положения, когда он встречается с кем-либо, разговаривает и т. д. Большинство американцев, когда им нужно сесть на стул, садятся, казалось, бы, самым казенным образом, поставив обе ноги вместе и держа руки на коленях, а получается очень хорошо и естественно. Я сам пробовал заставлять себя так сидеть, и мне было страшно неудобно: стесняюсь—кажется мне, что я сижу школьником. А они так сидят и чувствуют себя великолепно, причем благодаря тому, что они физически хорошо тренированы, развиты, вы видите спокойную, хорошую фигуру, которая нормально, естественно сидит. Когда они разговаривают друг с другом стоя, они стоят, сдвинув ноги и опустив руки, и это не то, что они стоят, вытянувшись «во фронт», как царские солдаты, они просто непринужденно стоят, не делая никаких лишних телодвижений. Это наблюдение интересно. Интересно оно тем, что показывает, как у снимающихся американцев дисциплина владения телом

органически вошла в быт. Это не только видно в картинах, это видно и в хроникальных фотографиях. А помимо того, что нужно владеть своим телом, нужно также чувствовать форму, выразительность своих движений.

Лучше всего воспитываются форма и выразительность движений на работе с воображаемыми предметами. Попробуйте взять воображаемую ручку, окунуть ее в воображаемую чернильницу и написать на воображаемом листе бумаги свою фамилию. Обыкновенно это делают так: складывают пальцы так, как кажется правильным по памяти, тыкают в чернильницу и пишут, забывая, что ручка имеет свою форму и толщину. А толщину этого предмета вы должны передать своими пальцами. Чернила обыкновенно наливаются в чернильницу, которая имеет довольно толстое дно. А как правило, работая с воображаемой ручкой и воображаемой чернильницей, все пальцы запихивают в чернильницу и протыкают ее насквозь до самого стола. Когда пишут на бумаге, то ее большею частью надо придерживать. Работая с воображаемой бумагой, совершенно забывают об этом. Казалось бы, такая элементарная вещь — подписаться воображаемой ручкой, воображаемыми чернилами! Молодые режиссеры Государственного института кинематографии не должны были бы испытывать того смущения, которое я замечаю, когда они проделывают эти упражнения на занятиях. Такое элементарное задание для них должно быть абсолютно ясным.

По всей вероятности, каждый молодой режиссер может с легкостью говорить о том, как изобразить страдание или революционный пафос. Нужно работу с воображаемым предметом обязательно ввести в курс актерской тренировки, но делать более сложные задания, а не только подписываться и тыкать пальцами в чернильницу. Можно раздеваться, одеваться, работая с воображаемыми предметами, можно готовить себе чай, можно заниматься, читать и т. д.

Как же необходимо работать над этим? Методом беспрерывных рассуждений и расчетов, имея в виду цель работы и установку. Каждую характерную деталь нужно осмысливать. Причем, когда придумано построение, нужно уметь доказать, что именно так надо сделать, и суметь выполнить, натренировав себя так, чтобы лю-

бое задание, любой расчет был выразительным. Для этого нужно очень много тренироваться, очень много работать. Практические примеры показывают, что рассчитывать можно довольно быстро и рассчитывать хорошо, но самые простые движения будут выходить гладко только после большого количества повторений, после длительной тренировки. Чтобы выполнить несложное задание (скажем, человек входит в комнату, осматривается, садится за стол, пишет, потом слышит какой-то стук, на этот стук оборачивается и быстро подходит к двери), начинающему актеру нужно часа четыре беспрерывной работы, а опытному актеру — часа два-три. А когда задание усложняется, нужны часы и дни. Вот почему построить кинематографическую картину можно только тогда, когда вы будете работать репетиционным методом, потому что, не применяя репетиции, на самой съемке физически никогда нельзя иметь того количества времени, которое позволило бы с максимальной точностью и тщательностью отделать каждую нужную сцену картины. После того как тренирующиеся проделали первые элементарные упражнения, следует переходить сначала к первой элементарной работе «под счет» только по временной метрической сетке, а потом уже к более сложной работе, к нотной записи движений.

Работа «под счет» — это примитивная работа как бы по нотной записи, но без нот. Работа «под счет» — это «низший вид» ритмической работы по нотам; но так как к нотам сразу очень трудно перейти, то лучше начинать тренировку с работы «под счет».

Упражняясь в ритмической работе, актеры должны, помимо ритмической тренировки, разрабатывать и другие элементы техники движения.

Так как ритмически нужно работать по определенному сюжету, то сюжеты тоже должны даваться режиссером актеру в плане определенных технических установок. Скажем, вы можете дать актеру задание — проработать, сидя за столом, всевозможные движения с одним листом бумаги. Лист бумаги можно сворачивать в трубку, можно мять, можно брать за один конец, за другой, переворачивать, складывать. Целый ряд больших возможностей дает для актера такое задание. Из молодых режиссеров и актеров почти никто над

этим не задумывался, а ведь, наверное, придется в какой-то картине для какого-то сложного задания им показать свое отношение к явлению на каком-то отдельном, очень простом предмете, скажем, на листе бумаги. В зависимости от времени, имеющегося для работы с актером по этой линии, можно делать целый ряд заданий: работа с графином, работа с башмаком, работа с костюмом и т. д., все время заставляя находить максимальное количество комбинаций и движений с какими-то данными определенными предметами.

В этих заданиях нужно специально тренировать актера на быстрые и медленные движения, на быструю и медленную работу, вырабатывать в актере темп, вырабатывать в актере темперамент, выражение которого в основном подчиняется скоростям движения. Можно одно и то же задание делать в различном темпе: медленно, средне, быстро. Это исключительно тренирует актера, хорошо выучивает его владеть своим телом.

Очень интересно в ритмической работе делать следующие упражнения: одно и то же построение в пространстве, одна и та же работа по осям, а ритмическая сторона, скорость меняется. Если построить этюд с определенными скоростями движений, а потом эти скорости изменить, т. е. там, где медленно поворачивали голову, повернуть ее очень быстро, а там, где быстро поднимали руку, поднять ее очень медленно, то обнаружится, что в смысловом отношении этюд будет совершенно другим. Не только графическое (внешнее) построение движений дает смысл, необходимый для данного этюда, а смысл этюду дает также и ритмическое построение. Когда актер медленно поворачивает голову, скажем «к двери», — смысл один, а когда быстро — другой. Медленно он поворачивает при спокойном состоянии, быстро он поворачивает тогда, когда он к чему-то прислушивается, когда что-то его вывело из состояния равновесия; скорости будут разные, а самый поворот головы, внешнее графическое построение движения останется тем же.

В ритмических же упражнениях следует перейти на работу с лицом, так как лицо имеет мускулатуру, «детали», которые очень точно управляются и чрезвычайно сложно используются в актерской работе.

Вначале для тренировки нужно к этой работе под-

ходить только технически, научиться владеть всеми мускулами лица так, чтобы ими управлять в нужном, каждый раз заданном ритме.

Целый ряд свойств работы человеческого тела в пространстве должен учитываться в учебных этюдах. Например, есть очень элементарное свойство человеческой работы: это — стремиться в своих последовательных движениях то к состоянию свертывания — к состоянию концентрации, то к состоянию развертывания — к состоянию эксцентрации. Эти стремления обыкновенно происходят в жизни с нарушениями, но они всегда имеют свою определенную линию, которую необходимо учитывать и тренировать в специальных этюдах.

Представим себе какой-нибудь этюд длительностью в 30 тактов: в этом этюде первые десять тактов идут на постепенное свертывание, вторые десять — на постепенное развертывание и последние десять — опять на свертывание. Может быть и так: идет 10—15 движений по линии развертывания, 10—15 движений по линии свертывания. Потом опять идет развертывание, увеличиваясь или уменьшаясь, потом нормально, ровно и т. д. Можно придумать целый ряд комбинаций, вытекающих каждый раз из сюжета, из задания, знать их, учитывать и делать по ним соответствующие упражнения.

То же самое надо делать в отношении площадки, на которой работает актер. Он не всегда работает на ровном полу, а лезет куда-то в гору, поднимается по лестнице, взбирается на стол, стул, может упасть с него и т. д. Все эти перемещения не должны быть случайными. Повышение и понижение в кадре, повышение и понижение на плоскости тоже должны в учебных этюдах учитываться. Следовательно, с актером нужно проводить целый ряд упражнений по учету и распределению его повышения и понижения на тех плоскостях, на которых он работает.

Довольно интересное и сложное в актерской работе то, что в зависимости от физического и психического состояния человека, т. е. в зависимости от образа и задания, по которому работает актер, он должен находиться в различных степенях напряжения, различных степенях владения своим телом, своей мускулатурой. Мы знаем, что, когда человек хорошо себя чувствует,

здоров, он очень легко управляет своим телом, делает все движения с легкостью и незаметно для себя. Когда человек болен, у него физических сил как бы меньше, он с трудом управляет своим механизмом, с трудом переставляет свои ноги — медленно движется. Актер должен уметь так владеть своим телом, чтобы различное состояние человеческого организма уметь передать своей работой. Ведь помимо того, что человек — волевой организм, человек состоит из костей, мускулов, а они имеют тяжесть и подчинены законам земного притяжения. Чем у человека больше энергии, силы и здоровья, тем больше он преодолевает земное притяжение; чем человек менее силен, чем слабее, чем больше устал, менее здоров, тем он меньше преодолевает силу земного притяжения, и когда человек становится мертвым, то он уже лишен всякого волевого управления — падает так, как падает любой неодушевленный предмет. Учитывая это, можно делать целый ряд упражнений по смене напряжений человеческого организма.

Можно давать актеру этюды, которые строятся на гармонической рассчитанной смене напряжений. Скажем, актер изображает рабочего на баррикадах, он тащит какие-то вещи с большой энергией, силой, нагромождает, их, вскидывает ружье или револьвер, начинает из-за баррикад стрелять или выскакивает со знаменем на верх баррикады. Выстрел. В него попадает пуля, он ранен и начинает преодолевать свою слабость — все его движения делаются «труднее», ему все тяжелее передвигаться. Но в то же время он сопротивляется своей слабости, и бывают моменты, когда он ее преодолевает. Наконец, он ее или преодолел, или же, наоборот, упал (силы его окончательно покинули). В таких этюдах будут все время градации различных напряжений, различного физического состояния в смысле актерского управления телом. Если мы проследим, какой же бывает характер различных напряжений в движениях человеческого тела, то мы увидим, что здесь есть некоторый закон. А именно: быстрые движения вниз большей частью являются признаком слабого состояния человека, малого количества сил; быстрые движения вверх являются признаком большого количества (в данный момент) сил и энергии у человека. Наобо-

рот, затрудненное движение вверх является уже признаком упадка энергии. Медленные движения вниз обычно являются признаком наличия энергии.

Но когда быстрые движения вниз являются актом волевым, тогда это не является признаком упадка энергии. То же самое, когда медленные движения вверх являются актом волевым, то и это не признак упадка энергии. Если очень энергичный, здоровый человек выплясывает, скажем, на столе, а потом спрыгнет вниз, то это не значит, что он потерял энергию. Это — быстрое движение вниз, которое не является упадком энергии, — тут волевое использование возможности прыгнуть. Или, скажем, я работаю с пленкой: беру кусок пленки и медленно поднимаю его вверх и рассматриваю нужный мне кадр. Это опять-таки волевое движение, которое вовсе не означает, что у меня ослабела энергия. Но когда я делаю это движение не по своей воле, тогда оно большей частью служит признаком падения напряжения или повышения напряжения по той схеме, которую я привел. Я думаю, что это ясно на примере с баррикадами. Сцена «Рабочий на баррикаде» — типичный пример различных градаций повышения и понижения напряжений. Во всякой работе, даже самой спокойной, смена, повышение и понижение напряжения, все время происходит. Следует в специальных упражнениях тренироваться на чередовании повышения и понижения напряжений, потому что это очень хорошо воспитывает и актера и режиссера.

Больше всего технически тренируется мышление актера и режиссера на упражнениях, в которых комбинируется все рассказанное. Это работа очень сложная, потому что приходится учитывать большое количество различных элементов, но благодаря тому, что она сложна и требует очень большого внимания, два-три таких упражнения сразу двигают и актера и режиссера вперед, сразу поднимают уровень тех, кто ими занимается.

Эти упражнения сводятся к тому, что помимо нот, помимо ритмической записи движений, делается целый ряд линеек на бумаге, причем в каждой линейке в определенном порядке записываются различные элементы актерской работы. Идет одна линейка, где чередуются свертывание и развертывание. Столько-то тактов — раз-

вертывание, столько-то тактов — свертывание. Следующая линейка — повышение и понижение по площадке, на которой работает актер. Там, где 10 тактов у него идет повышение, он лезет на стул, перелезает со стула

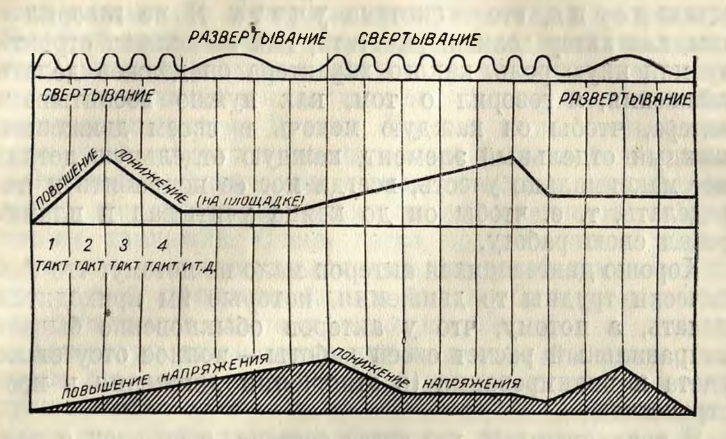


Рис. 25. Партитура актерской работы (движений)

на стол, со стола на шкаф и т. д.; следующие 10 тактов идет понижение. Потом идет линейка повышения и понижения н а п р я ж е н и я. Актер работает с большим напряжением такое-то количество тактов, с меньшим напряжением — такое-то количество тактов, и эти такты тоже ритмически чередуются. Актеру приходится рассчитать всю свою работу по этим линейкам, а линейки и ритмический порядок в них возникают не потому, что вам пришло в голову давать тот или иной ритм, а потому, что сам сюжет, сама тема данного задания диктует вам те или иные гармонические и ритмические построения отдельных элементов движений на каждой линейки. (См. рис. 25.)

Большинство считает, что для воспитания актеров нужна постоянная гимнастика, постоянная тренировка актерского тела. Я не убежден, что это категорически необходимо. Дело в том, что при работе актеру редко приходится делать физически трудные движения. Актер кино большей частью делает движения, доступные каждому человеку, но каждый человек их делать не

может потому, что он актерски неправильно мыслит. Та система актерского воспитания, которую я только что изложил, не является тренировкой актерского тела. Эта система является тренировкой актерского мышления, это — система учета. Я не говорил о том, как актер должен работать, как он должен строить ту или иную роль, какого характера он должен делать движения; я говорил о том, как нужно воспитывать актера, чтобы он каждую мелочь в своем движении, каждый отдельный элемент, каждую отдельную деталь мог максимально учесть, всегда мог ее исправить и переделать, т. е. чтобы он до конца учитывал и планировал свою работу.

Хорошо двигающихся актеров мало не потому, что физически трудны те движения, которые им приходится делать, а потому, что у актеров обыкновенно бывает неправильный расчет своей работы — полное отсутствие учета и планирования (в отношении движения в пространстве).

Я предупреждаю, что когда система, о которой я рассказывал, применяется не только как система, тренирующая мышление актера, то чрезвычайно быстро получаются самые отрицательные результаты. Как только эту систему начинают рассматривать не как систему тренировки мышления, а как систему тренировки актерских мускулов, актерского механизма, сразу в результате ее применения получаются нарочитые, механические движения. Переход из позы в позу, движение, различные актерские положения будут выразительными и правильными только тогда, когда они органичны для данного актерского индивидуума.

Применение различных гимнастик для физической тренировки актера обыкновенно приводит к выработке неорганических, не связанных с сущностью и индивидуальностью данного актера, движений. Такой отрицательный результат мы имели в Московском государственном институте кинематографии, когда некоторые преподаватели начали применять «работу по осям» не как метод учета и планирования, не как систему мышления, а как тренировочную гимнастику. Ученики этих преподавателей чрезвычайно быстро приобретали особо нарочитые и стилизованные движения, и по характеру своих движений (даже в жизни) они начинали

отличаться особо неестественным стилем. Можно с большой легкостью определить женщину, занимающуюся классическим балетом: у нее особая постановка корпуса, особая вывороченность ног, особая своеобразность всех движений, лишенная органичности в результате большой тренировки у станка. Так же легко по внешнему виду определить, скажем, ритмичку, т. е. человека, занимающегося по системе Далькроза или работающего по системе Дункан. Все эти дисциплины налагают свой отпечаток на характер движений человека.

Отдельные физические гимнастические дисциплины также нарушают органическую естественность человеческих движений. Очень легко по движениям узнать человека, много занимающегося шведской гимнастикой, сокольской гимнастикой или боксом. Они приобретают специфическую «манеру» походки и т. д.

Актерскую гимнастику нужно применять такую, которая бы все упражнения связывала с органической сущностью, с органикой тренирующегося человека (биомеханика Мейерхольда, по-моему, для этого хорошая система).

Но главное в работе с актером — это выработка системы учета и планирования, выработка такой системы мышления, которая дает возможность знать, что̀ в данный момент актер делает, как его движение и поведение распределяются во времени. Важна возможность всегда исправлять актеру свои ошибки, всегда построить правильно по заданию роль, разрешить самые сложные задачи в трактовке образа и в поведении человека (а образ неразрывно связан с поведением, с поступками). Для того, чтобы максимально ярко и выразительно передать тот или иной образ, актеру нужно уметь точно знать, что̀ и как он в данный момент делает, и как это исправить или уточнить с ритмической стороны или со стороны пространственной.

Обыкновенно думают, что существует много различных систем воспитания актеров, что их вообще бесконечное количество. Это неверно. Систем, действительно, на первый взгляд как будто бы очень много, но в основном имеется два подхода к воспитанию актеров. Один подход к воспитанию актера по системе «переживания», т. е. когда работа ведется от эмоции к образу. Эта система лучше всего выражена в работе Мос-

ковского Художественного театра. И существует вторая, противоположная система, когда работа над образом идет сначала в плане построения рисунка движения, потом от движения актера переходит к нужной эмоции, и в результате получается тот художественный образ, который актер в нем нашел. Эта система имеет свое выражение в работах Мейерхольда. И как бы мы все многочисленные системы актерского воспитания ни разбирали, они относятся либо к первой категории — к системе от эмоции к образу, либо ко второй категории — к системе от движения к эмоции и потом уже к образу. То же самое и в воспитании кинематографического актера: его можно воспитывать либо по первой системе, либо по второй. Какую систему предпочесть из этих двух основных? Я думаю, что споры о преимуществах той или иной системы несущественны. Мне кажется, что для одной индивидуальности режиссера и преподавателя хороша одна система, для другой индивидуальности — другая. Самую главную и, конечно, решающую роль в выборе системы актерского воспитания играет индивидуальность актера. Одному удобно итти от движения к образу и к чувству, а другому удобнее находить движение и образ, отталкиваясь от чувства. Мне кажется, что в кинематографических школах работа с актерами должна быть построена в двух параллельных мастерских, в двух параллельных группах, причем студенты и преподаватели, имеющие тяготение к одному характеру актерской воспитательной работы, должны работать в одной группе, а имеющие тяготение к другому — в другой группе, работающей по противоположной системе. Ведь результаты и у той и у другой системы общие. Конечно, по характеру работы люди, воспитанные на системе переживания или на системе движения, несколько отличаются друг от друга; но мы имеем великолепных актерских и режиссерских представителей и в театре и в кинематографии, воспитанных по той и по другой системе. Поэтому и та и другая имеют полное и законное право на существование.

Мне только кажется правильным, — но это мнение ни для кого не обязательно — оно лично мое, — что, работая от эмоции, от переживания, можно иногда забыть, недооценить техническую сторону работы.

Часто обыватели говорят про музыканта: «Ах, он замечательно играет! У него блестящая техника, но, знаете ли, он играет без души». А про другого говорят: «Да, у него техника неважная, но зато с какой душой играет!» По-моему, нужно играть блестяще технически и нужно играть с полным чувством, «с душой»; и то и другое и у музыканта и у актера должно быть гармонично слито. Нужно подлинное большое чувство, но одно чувство без техники неполноценно, и также техника без большого чувства, без большой эмоции никуда не годится. Поэтому обе системы подхода к актерской работе могут дать хорошие результаты, если в обеих системах будет обращено должное внимание и на технику и на эмоцию. Что лучше, Московский Художественный театр или театр Мейерхольда? И тот и другой театры замечательные, и тот и другой имеют мировое значение, хотя система работы в них разная. Важно, чтобы и та и другая система привела к выразительным результатам, чтобы цель, идея, установка актера в его работе нашли максимальное, полное и рельефное выражение. Важно, чтобы в работе актера техника и чувство были гармонично и полноценно слиты. В той тренировке актерского мышления, о которой я говорил, необходимо планирование и учет связать с учетом эмоциональной актерской работы.

Во всех технических упражнениях, начиная от упражнений с воображаемыми предметами, надо найти (а это обыкновенно бывает у каждого актера по-разному), какой-то момент, который позволил бы перейти параллельно к тренировке актера над чувством, над волнениями, над эмоциональным состоянием, потому что ни одно техническое построение, как бы совершенно оно ни было, не даст положительных результатов, если оно будет сделано бездушным, не волнующимся, не находящимся в нужном эмоциональном состоянии актером. Но, с другой стороны, как бы в смысле эмоциональной работы, в смысле чувства ни был прекрасен актер, если он не владеет техникой, его работа всегда будет второго или третьего сорта. Необходимо, чтобы актер мог по-настоящему, с большим волнением, с большим чувством, с большим пониманием, разрешать данное ему сценарное задание, но в то же время полностью владеть техникой своего дела.

Работая с актером, нужно найти такой момент, когда актер уже достаточно владеет техникой, чтобы он смог перейти на параллельную тренировку по эмоциональной линии. Но в самом начале учебы этого делать ни в коем случае нельзя, потому что обыкновенно, когда актер слишком рано переходит к эмоциональной работе, он начинает эмоцией отодвигать технику и забывать ее. Переходить на сложные эмоциональные задания можно только тогда, когда актер уже достаточно глубоко и прочно овладел техникой. В моей практике сознательная, специальная работа по эмоциям, по актерскому чувству обыкновенно совпадала с самым сложным периодом работы технической, а именно с работой по линейкам, по сложным партитурам. Я говорю об эмоциональной работе актера в смысле специального ее тренажа. Попутный тренаж эмоций происходит гораздо ранее, почти с самого начала технической тренировки. Но этот эмоциональный тренаж как бы незаметен для актера. Он заключается в том, что в каком-то элементарном задании актеру необходимо бросить предмет, куда-то вскочить, резко переменить темп и т. д.; это уже начало эмоциональной тренировки. Технические упражнения с лицом, состоящие из «улыбки», «сдвинутых бровей», «открытых глаз», также незаметно для актера переведут его в сферу эмоциональных ощущений. Помимо тренировки актера по той или иной основной системе (от рисунка или от эмоции), необходима специальная работа над образом и над поведением человека.

Нужно создать специальную науку: т е о р и ю о б р а з а и п о в е д е н и я. Ведь различные чувства и связанное с ними поведение человека, его поступки могут быть соответственно разобраны, изучены и закономерно воспроизведены. Работая над изучением поступков и поведения человека, ни в коем случае нельзя забывать, что поступки неразрывно связаны с классовым образом данного человека, с данной актерской ролью. Очень многие об этом забывают.

К моему большому сожалению, я считаю себя недостаточно компетентным в вопросах научной разработки образа и поведения. По этому вопросу много работает С. М. Эйзенштейн, но то, что я знаю по этому делу, я постараюсь кратко изложить.

Для выражения различных чувств, различных состояний, а следовательно поведения человека, мы имеем в театральной практике систему Дельсарта, растолкованную Волконским, систему, в отношении работы над образом чрезвычайно неправильную. Она заключается в том, что Дельсарт, на основе изучения классической живописи и скульптуры, считает, что тем или иным чувствам соответствуют те или иные позы, т. е. когда надо актеру изобразить гордого человека, ему достаточно поднять голову вверх, а когда ему надо показать человека угнетенного, смиренного, то он опускает голову вниз (свертывается, концентрируется). Мне кажется, что эта система — система штампов, потому что она строится на статических позах, на статических положениях, не связанных органически с данной человеческой индивидуальностью. Эта система оторвана от классового понимания образа, и кроме того, она оторвана от поведения, от поступков человека, вне которых немыслимо создание правдивого образа, правдивая трактовка роли.

Для того, чтобы воспитать актера, надо работать с ним, изучая поведение и, следовательно, поступки человека. Работу с актером надо строить на основе психологии и рефлексологии; но ясно также, что, изучая поведение человека, необходимо его изучать в связи с динамикой социальных явлений, не отрывая поступков человека от его классовой сущности: одна биофизическая сущность человека ни в коем случае правильно его поведение объяснить не может. Работая слепо на основах примитивной, не марксистской психологии и рефлексологии, можно притти к упрощенному пониманию поведения человека и, следовательно, к механическому толкованию роли и образа.

Мы знаем, что известное влияние на психологию и рефлексологию оказал Фрейд. По линии фрейдистского влияния также возможны неправильное увлечение и ошибочные подходы к работе с актером.

Приведу примеры построения поведения человека в картинах как бы на основе фрейдистского понимания рефлексологии и психологии.

Скажем, человек сидит около любимой женщины. По сценарному замыслу, у него появляется желание приласкать ее. Но он этого не может сделать и поэтому

гладит кошку, сидящую на его коленях. В «По закону» Комаров, играющий роль Ганса, увидя умершего Херки (Галаджева), тянется к шапке, которую за секунду до этого уже снял. В этой же картине после преступления Дейнина (артист Фогель) Комаров начинает убирать посуду со стола, хотя ему не до этого. «Журналистка»[1] почти вся разрешена, примерно, в таком плане. Хохлова у директора Чугункомбината забывает шарф на столе потому, что ей хочется в этот кабинет вернуться. Директор Чугункомбината покупает в магазине шарф, совершенно не сознавая своего поступка, точно такой же, как у Хохловой, для подарка жене только потому, что он Хохловой заинтересовался. Целый ряд аналогичных поступков поведения человека в трактовке актерами образа имеется в картине «Парижанка» Чаплина, на которой многие из нас учились и которой многие из нас, в частности я, в своих работах подражали.

По линии построения актерской работы на основах рефлексологии и психологии существует система работы на так называемых «торможениях», в противовес безусловным позам Дельсарта-Волконского.

По моей просьбе, режиссер и звукооформитель Л. Л. Оболенский набросал ряд примеров выразительного актерского движения на «посылах и торможениях».

Вот соображения т. Оболенского:

Импульс (посыл) и торможение слагают динамику выразительного движения.

Например, человек хочет есть. Перед ним корзина с фруктами. Он идет к корзине, чтобы взять еду, но замечает большого и страшного паука.

«Ядовитая фаланга!»

Манившая корзина стала для человека опасностью.

Страх и желание есть оказались в конфликте.

Это отражается на поведении человека. Количественная степень того или другого элемента диктует человеку направление и ритм. Количество одного элемента сталкивается с количеством другого.

При условии, если желание есть сильнее страха, сила первого больше, то приближение к корзине останется, но оно будет, во-первых, замедленнее (торможение в

[1] В прокате: „Ваша знакомая".

прямом смысле), во-вторых, торможение пойдет не прямо по направлению, а по спирали (разность сил).

Обратно, если страх пересиливает, то человек отходит от корзины, но корзина продолжает привлекать его внимание. В данном случае получится спираль, раскручивающаяся, от объекта к периферии.

Привожу второй пример: работа с объектом.

Некое событие привлекает внимание.

Ищем наиболее выразительный прием, облегчающий расшифровку зрителю.

Внимание — взгляд.

Но взгляд сам по себе, не результирующий в себе какого-либо конфликта, — просто смотрение, акт — «рабочее движение».

Внимание — это качество взгляда. Значит, нужно установить его степень и объяснить аудитории.

Это разрешается путем разделения внимания наблюдающего субъекта между двумя объектами. Отклонение внимания в ту или в другую сторону и будет понятной гаммой.

Человек перелистывает книгу мерно, страницу за страницей, мало вникая в смысл (заинтересованность книгой, а не ее содержанием, — иначе задание усложняется).

Неожиданный звук и движение в стороне привлекают его внимание.

Следовательно, человека отвлекают от книги. Значит, перелистывание нарушится. Наступает решающий момент задачи: рука остановилась, повисла в воздухе, держит страницу. Борьба.

Если новый объект интереснее, то рука возвращает страницу к исходному положению. Импульс первоначального движения заторможен окончательно и даже вытеснен, вытеснен настолько, что сопротивление вещи, книги, не преодолевается.

Но если интересность нового объекта не столь велика, как заинтересованность книгой (задача, очевидно,— показ отношения к событию), то и тормоз не может остановить первоначальный импульс, и следовательно, движение перелистывания продолжается, но в заторможенном и замедленном виде. Темп определяет силу тормоза, значит, определяет и степень заинтересованности. Человек смотрит в ту сторону, куда привлекли



его звук и движение, но продолжает перелистывать страницы. Медленно... Все замедляя... Остановка. (Остановка — пример полного перенесения внимания на новый объект.)

Обратный пример: человек продолжает перелистывать все быстрее и быстрее (после первой остановки во время шока, созданного новым объектом — «Рука повисла в воздухе»). Перелистывая, человек постепенно входит в нормальный (прежний) темп, и внимание снова возвращается на книгу. Значит: новый объект не стоит внимания. (Такой прием можно применить, когда задачей будет являться обесценивание этого нового объекта.)

Следующий пример: понимание позы.

По Дельсарту, ожидание — поза.

Ожидать—по Дельсарту, это значит, что у человека вес на одной ноге, другая освобождена.

Но это статический метод, пригодный для живописи и непригодный для кино, ибо мы оперируем с движением, с процессом.

В кино должно происходить иначе: человек устал ждать, освободил одну ногу, вес тела на другой. Другая устала, опять перенос веса: стоит как и раньше (так в жизни и бывает).

Еле уловимый момент переноса и будет нашим главным материалом, ибо движение поможет расшифровать п р о ц е с с.

Переход от позы к позе может быть каким угодно. Может быть по кратчайшей биомеханической прямой, а может быть «с заездом в Клин или в Тулу». Развитие движения, противоречия, заложенные в нем, именно в том, как из одного положения приходит человек в другое, — это и есть выразительный материал. Мы должны исследовать и учитывать то, что между позами, а не позы, которые дают только представление об исходных моментах.

Например, испуг никогда не может быть позой (если это не «столбняк», не «обалдение»).

Испуг слагается из двух моментов:

1. Непосредственная реакция отстранения (импульс).
2. Осознание и защита (тормоз).



ЗАРИСОВКА ДВИЖЕНИЙ АКТЕРА „ЧЕЛОВЕЧКАМИ"

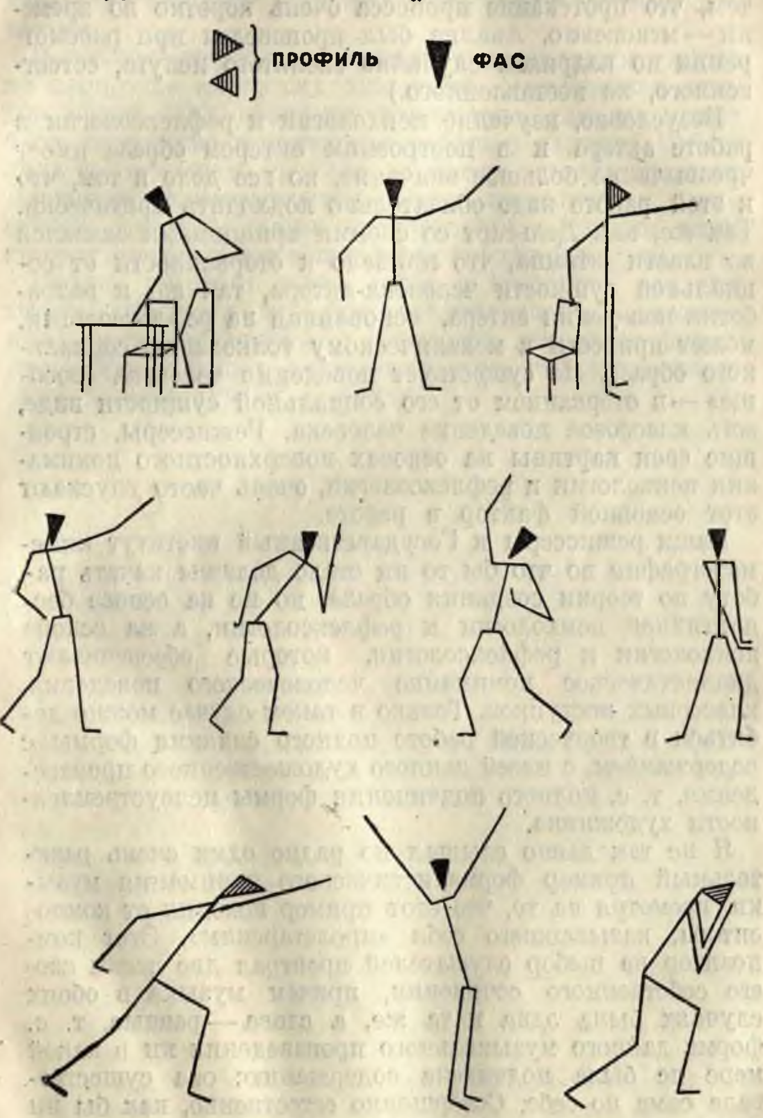


Рис. 26

Степень испуга выразится таким образом в превалировании одного из элементов. (Пример интересен еще тем, что протекание процесса очень коротко во времени — мгновенно. Анализ был произведен при рассмотрении по кадрикам случайно заснятого испуга, естественного, не поставленного.)

Безусловно, изучение психологии и рефлексологии в работе актера и в построении актером образа имеет чрезвычайно большое значение, но все дело в том, что к этой работе надо обязательно подходить критически. Так же, как Дельсарт со своими принципами оказался во власти штампа, что привело к оторванности от социальной сущности человека-актера, так же и разработка поведения актера, основанная на рефлексологии, может привести к механическому толкованию социального образа. Не существует поведения человека «вообще» — в оторванном от его социальной сущности виде, есть классовое поведение человека. Режиссеры, строящие свои картины на основах поверхностного понимания психологии и рефлексологии, очень часто упускают этот основной фактор в работе.

Наши режиссеры и Государственный институт кинематографии во что бы то ни стало должны начать работу по теории создания образа, но не на основе беспартийной психологии и рефлексологии, а на основе психологии и рефлексологии, которые обеспечивают диалектическое понимание человеческого поведения, классовых поступков. Только в таком случае можно добиться в творческой работе полного слияния формы с содержанием, с идеей данного художественного произведения, т. е. полного подчинения формы целеустремленности художника.

Я не так давно слышал по радио один очень разительный пример формалистического понимания музыки, несмотря на то, что этот пример исходил от композитора, называвшего себя «пролетарским». Этот композитор на выбор слушателей проиграл две песни своего собственного сочинения, причем музыка в обоих случаях была одна и та же, а слова — разные, т. е. форма данного музыкального произведения ни в какой мере не была подчинена содержанию: она существовала сама по себе. Совершенно естественно, как бы ни было замечательно содержание, в данном случае оно

оторвано от формы, и форма его не обслуживает, а существует сама по себе, т. е. данное музыкальное произведение является произведением сугубо формалистическим.

В заключение должен сказать о специальной работе по зарисовке актерских движений. Большинство этюдов может быть записано, зарисовано, так же может быть зарисована и актерская работа в картине. Работу лица зарисовывать труднее, ее можно описать словами. Движения зарисовываются в виде примитивных человечков; треугольниками, повернутыми в ту или иную сторону, изображаются повороты головы (рис. 26).

Можно рисовать ноги, руки и туловище, все, что хотите, простыми линиями, соединенными в сочленениях; такая примитивная зарисовка допускает фиксацию всех основных положений тела, что очень часто бывает необходимым в работе.

6

ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ РАБОТА РЕЖИССЕРА И СЪЕМОЧНОЙ ГРУППЫ

Теперь перейдем к постановочной работе, к тому, как делается картина, причем разберем ее с первых шагов работы режиссера. Очень может быть, что многое из того, что я расскажу, будет не новым, но все-таки, если мы проследим весь путь создания картины, такая работа принесет пользу.

Начнем с того, что уже имеется литературный сценарий. Что нужно делать режиссеру на этой ступени? Первое, что необходимо, — это изучить весь материал, относящийся к теме данной постановки, данного сценария. Это работа решающая: без знания материала хорошую картину сделать нельзя. А что такое материал? Предположим, действие сценария происходит на заводе. Надо этот завод хорошо знать, прежде чем начать работать над картиной. Предположим, в сценарии действуют инженер, рабочий, красноармеец, или другие какие-либо образы. О каждом этом образе, о каждом персонаже надо набрать максимальное количество нужного материала, надо знать, как каждый персонаж, каждый образ живет, как действует, как ведет себя на производстве и в быту. Надо посмотреть, понаблюдать, записать, зарисовать, сфотографировать. Если все это проделать, будущая работа будет хорошей. Надо учесть национальные элементы, костюм, обычаи. Все должно быть изучено, все должно быть хорошо известно режиссеру. Литературу по всем вопросам, близким взятой теме, взятому сценарию, нужно прочесть; мало того, что прочесть, ее надо хорошо знать — изучить. Представим себе, что сценарий исторический: надо

знать атмосферу эпохи, костюмы, бытовую обстановку — стиль эпохи, ее характер. И самое главное — надо знать социальную атмосферу, классовые взаимоотношения, классовые противоречия эпохи. На изучение материала надо потратить большое количество времени.

Это кажется элементарным, но, если сказать по совести, очень мало режиссеров, которые действительно большую работу проделывают по изучению материала до постановки. Я убежден, что таких режиссеров единицы. Сам я сделал ряд плохих картин отчасти потому, что плохо изучал материал. В смысле подробного изучения материала картина «Великий утешитель» является показательной (для меня). Поэтому расскажу, как велась подготовка к этой картине.

Прежде всего я прочел всего О'Генри. Я нашел почти все, что имеется в критической литературе об О'Генри, все воспоминания о нем, какие имеются в русском переводе. Большую услугу мне оказала книга Дженингса «О'Генри на дне». Дженингс сначала был бандитом, грабителем поездов, потом сделался другом О'Генри. Он вместе с ним сидел в тюрьме. Впоследствии Дженингс был сенатором в Америке. Он написал книгу воспоминаний об О'Генри. А О'Генри в свою очередь в своих рассказах о «Черном Биле» — грабителе поездов «списывал» этот тип с Дженингса, во всяком случае писал на основании его рассказов. (Он, правда, писал не так, как было на самом деле, он лакировал и приукрашивал.) Русского материала об О'Генри оказалось мало. Тогда я снесся через С. М. Эйзенштейна с Америкой и получил американскую книгу об О'Генри, которая мне дала очень много материала, даже фотографического.

Кроме того, мне нужно было изучить эпоху. Я взял журналы конца XIX века, русские, французские, английские, американские, пересмотрел их, сделал с них зарисовки, следил в них за объявлениями — смотрел, какие были там лампы, чемоданы, костюмы, какая была обстановка в ту эпоху. В то время американская обстановка, американский быт складывались под сильным влиянием английского быта. Все, что было характерного и в этом плане, я зарисовывал и записывал. Я вспомнил то, что раньше видел в музеях, и ходил по музеям заново, чтобы посмотреть живопись и ри-

сунки, характерные для конца XIX столетия. После этого я засел в Ленинской библиотеке, справочные бюро которой мне приготовили всю имеющуюся в ней литературу по американским и английским тюрьмам. Я специально занимался изучением тюремного быта в Америке и Англии. Часть книг была с иллюстрациями, которые мне очень помогли, и я смог уже зарисовать или скалькировать ряд костюмов, деталей, тюремных решеток и т. д. Я начал работу по изучению материала одновременно с писанием сценария, потому что являлся одним из авторов сценария.

Пришлось в течение двух месяцев каждый день беспрерывно работать, сидя над изучением материала.

Когда был уже готов литературный сценарий, я засел за другую работу. Правда, не всякий режиссер может ее делать, но тогда он ее должен делать с другим — с художником. Я сел рисовать.' Я делал в день по нескольку рисунков, сначала на основе изученного материала, на основе моей установки, на основе сценария и на основе типажа тех актеров, которых уже наметил, делал эскизы, определяющие характер будущей вещи. Это не были эскизы декораций, которые будут построены, костюмов, которые будут сшиты, это не были отдельные кусочки из сцен, которые будут поставлены,— это были рисунки по поводу и декораций, и костюмов, и будущих сцен, и будущих актеров. Я «разминал» свои мысли и свои руки на тему сценария (см. рис. 30—39). Оттого, что я делал беспрерывно рисунки и эскизы, будущая картина зрительно начинала передо мной выкристаллизовываться, оформляться, определяться и уточняться. Постепенно эти рисунки и эскизы стали превращаться в специальные эскизы для нужных картине костюмов, в специальные эскизы декораций, уже в какие-то намеки композиционного построения будущих сцен. В них уже чувствовались намеки на характер освещения.

Вот так, постепенно, от изучения материала через работу художника (это я делал сам, потому что я сам был художником), оформлялись и намечались пути создания картины, ее облик, ее атмосфера, ее стиль. На этой предварительной работе и актер, и оператор, и звукооператор были постоянными моими гостями. Они приходили, видели, что я рисую и как, я им рас-

сказывал о материале, который мне известен, о конце XIX столетия, о модах, о костюмах, о живописи этого времени, о стиле эпохи. У нас были частые беседы и по линии будущей картины, и по линии того, как она уже формируется, как она определяется, и по линии «аромата» той эпохи, в которой мы ее ставим. Вот как строилась подготовительная, предварительная работа по изучению материалов и по подготовке картины. Совершенно естественно, что в конце этой работы у меня уже были готовы все эскизы костюмов, у меня уже были готовы нужные наброски реквизита и декораций.

Тогда начался второй этап работы. Работа разделилась на две половины. Одна половина заключалась в подготовке организации технической части съемочного периода. Часть группы составляла монтажно-технические ведомости, план съемки. (Монтажно-технические ведомости — это специальные таблицы, на которых написано, сколько нужно народу, какой нужен реквизит, какие декорации, какое количество света и т. д.)

Одновременно составлялся календарный план, и на основе календарного плана и монтажно-технических ведомостей уже делалась смета. В этой работе принимала участие вся группа. Параллельно уточнялся и выяснялся режиссерский экземпляр сценария.

О том, какова форма немого сценария, всем, конечно, известно, и об этом говорить не стоит. Но о форме звукового сценария стоит поговорить. Надо рассказать о графической записи звука в звуковом сценарии. На практике я знаю только двух режиссеров, употребляющих эту систему записи: я и Пудовкин, причем Пудовкин применил его впервые. Не знаю, применяют ли ее другие режиссеры, или нет[1].

Система этой записи заключается в следующем:

Монтаж изображения и монтаж звука не совпадают друг с другом, т. е. соединение кусков изображения приходится не на местах соединения кусков звука. Возьмем, примерно, лист сценария. С левой стороны идут немые кадры. Кадр № 1 — «Заводский гудок», кадр № 2 — «Рабочие идут в ворота завода», кадр № 3 — «Спешит опоздавший рабочий», кадр № 4 — «Дети слушают шарманку», кадр № 5 — «Улыбающееся лицо де-

[1] Как будто бы рисованный звук начал применять в разработке сценария и режиссер В. Федоров („Межрабпомфильм“).

вочки», кадр № 6 — «Попугай кричит». Вот последовательность немых монтажных кусков. Звук для этих кусков располагается так: когда мы показываем заводский гудок, мы слышим звук гудка, когда идут рабочие в ворота, мы слышим тот же звук гудка, причем этот звук ослабевает, а на середине кадра идущих рабочих этот звук кончается. Мы рисуем на правой стороне против нужных нам кадров звук гудка. Он должен ослабевать, мы делаем его к концу тоньше, закрашиваем какой-нибудь краской и пишем: «Заводский гудок». Читая сценарий, мы видим, что звук этот уменьшается и кончается на середине кадра идущих в ворота рабочих. Но если мы будем писать сценарий на клетчатой бумаге, то мы можем примерный, предварительный метраж каждой сцены отсчитывать клеточками бумаги, и если нам нужно по предварительному подсчету, что гудок кончается на втором месте куска № 2 («Рабочие идут к воротам»), а весь кусок занимает 10 метров, то мы отсчитываем 2 клетки и рисуем так, что конец гудка упирается в первые 2 клетки, изображающие первые 2 метра пленки. Дальше у нас идет кусок — «Спешит опоздавший рабочий», а следующий кусок — «Дети слушают шарманку». У нас идет звук гудка, потом переходит в шум улицы, но очень слабый. Мы его изображаем одной линией. Для того, чтобы этот звук отличался от гудка и не воспринимался как его продолжение, мы красим эту линию в другой цвет. Если гудок красим красным цветом, то эта линия закрашивается синим цветом, и мы пишем: «Шум города». К концу третьего монтажного куска («Спешит опоздавший рабочий») дадим возникновение звука шарманки, которая играет, предположим, «Разлуку». У нас на чертеже пойдет линия этой шарманки, причем она, вероятно, будет слабее гудка; ее нужно рисовать толще шума города, но тоньше гудка. Мы ее опять красим в новый цвет и пишем: «Шарманка—Разлука». Шарманка идет на всех остальных кадрах насквозь, но на эту шарманку нужно поместить еще новую линию — крик попугая. Для крика нужен новый цвет, возьмем опять красный. Теперь на сценарии мы видим, что здесь два звука: звук шарманки и крик попугая. Если он еще говорит текст, то мы можем для текста иметь специальное разделение на листе. Скажем, он кричит: «Дурак!»

Записываем эту реплику. Можем звук заштриховать; можно красить и штриховать, можно использовать краски и полоски, краски и кубики и другие различные комбинации.

Имея так записанный сценарий, вы представляете себе полную картину монтажного расположения звука (рис. 27). До сих пор звуковые сценарии писались иначе: напротив действия помещалось записанное словами содержание звука. Где он начинается, где кончается, один звук в кадре или два, во всем этом очень трудно разобраться; а при графической записи вы все ясно себе представляете (рис. 28 и 29).

Параллельно с такой точной разработкой сценария, художники фабрики по уже изготовленным эскизам выполняют макеты декораций, причем эскизы декораций нужно обязательно давать с планом, с примерными размерами. На основании плана эскизов и размеров макетчики на фабрике делают макеты; они необходимы для того, чтобы потом по ним постановщики строили декорации. Макеты также необходимы для того, чтобы по ним оператор составил операторский сценарий и план освещения, который он делает по основному сценарию и по установкам режиссера, ясным ему из уже сделанных предварительных эскизов.

Работая с группой, необходимо твердо помнить, что, помимо того, что с группой разговариваешь, надо иметь возможность и уметь показать различные примеры освещения, грима и пр.

Грим делается не сразу. Мы делали предварительно эскизный грим — пробовали различные примерные комбинации. Если я по своим эскизам предполагал, что актер, который будет играть сыщика, должен играть с усами такого-то типа, то я заказывал гримеру набор различных пробных усов, которые он делал вначале примитивно — годными для пробы, но не для съемки. Мы эти усы клеили, прикидывали к актеру, определяли, на каких остановимся, и тогда уже делали такие усы, какие нужно. То же самое в отношении реквизита. Он подбирался помощниками по моим эскизам. Конечно, ни в коем случае нельзя позволить себе роскошь и требовать, чтобы все — и декорация и костюмы — было выполняемо только точно по эскизам: это будет совершенно неправильно. Очень часто в рек-

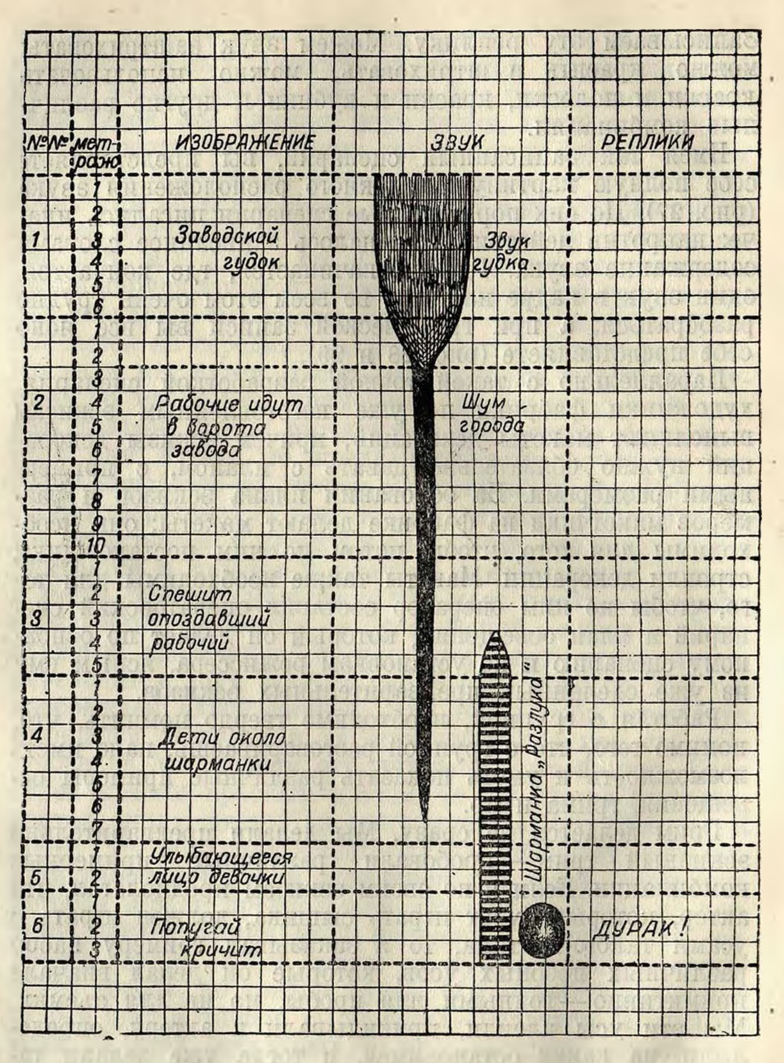


Рис. 27. „Рисованный" звуковой сценарий (на клетчатой бумаге)

визиторском цехе можно встретить вещи, которые очень близки по характеру к эскизам, а могут быть даже интереснее и лучше эскизов. Какая-то степень

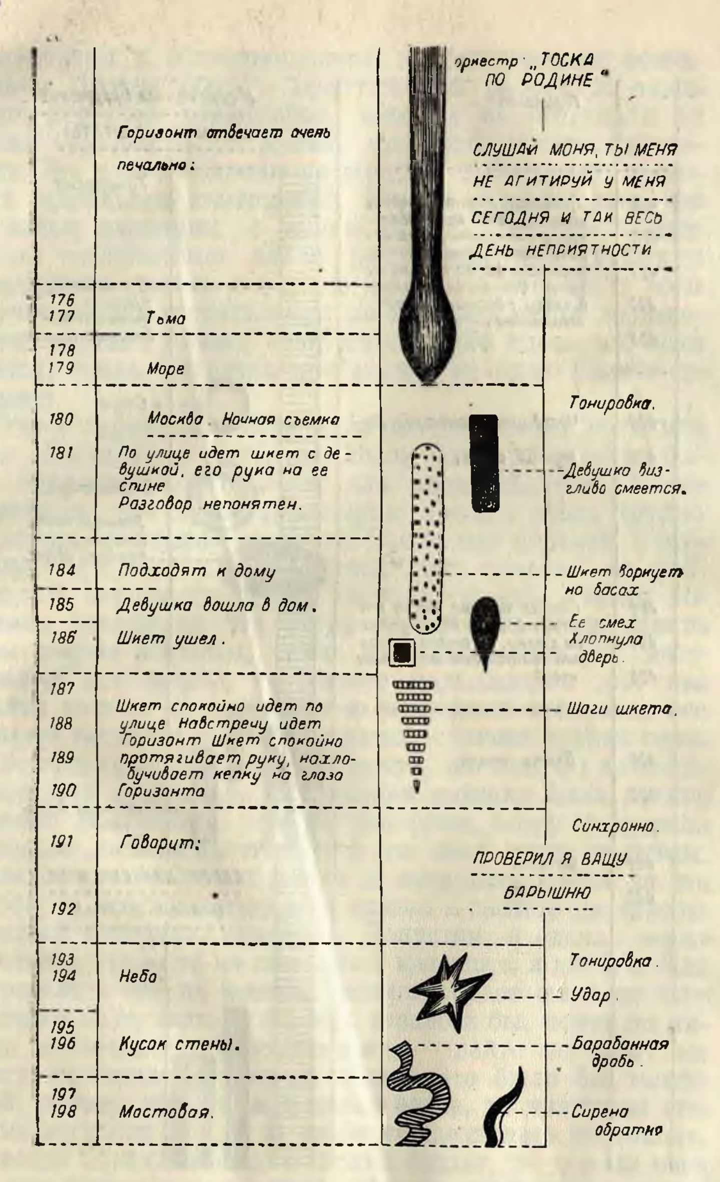


Рис. 28. Лист из рисованного сценария „Горизонт“

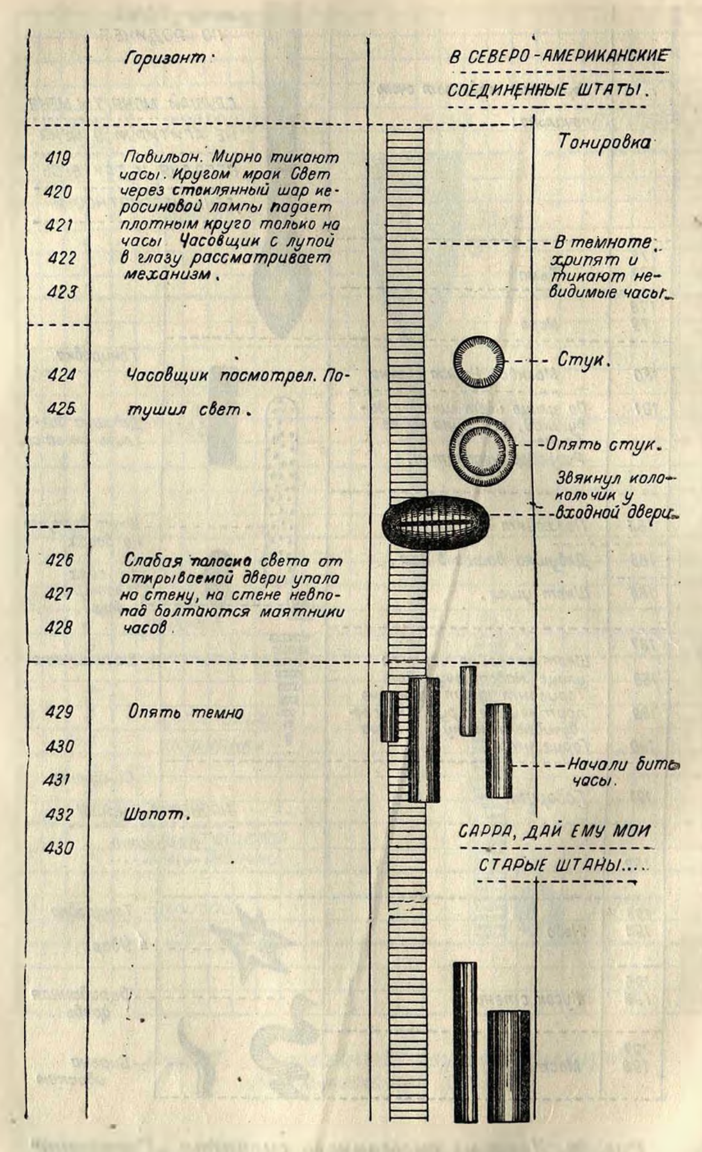


Рис. 29. Лист из рисованного сценария „Горизонт“

применения к обстоятельствам, комбинирования обязательно должна быть в практической работе. Я очень часто встречал режиссеров, которые не отступали от своих требований. Я думаю, что этого делать не следует. Но в то же время не следует поступаться и своими идейными замыслами. Иногда бывает так, что с целью экономии, с целью более быстрого выполнения возложенных задач реквизитор или художник предлагают просто негодную вещь. На это ни в коем случае нельзя соглашаться; но заменять вещи до известной степени можно, если идея самого сценария, если смысл, стиль, характер постановки от этого ничего не теряют.

Очень характерна в этом плане подготовка костюмов для «Великого утешителя». Были сделаны эскизы, были определены материалы для шитья платьев. Потом оказалось, что нужную материю достать очень трудно и дорого, а главное — долго. Тогда мы сделали совершенно естественный и простой шаг: поехали на фабрику и пересмотрели все имеющиеся там старые костюмы (интересно, что, когда мы просили предоставить нам старые костюмы, чтобы воспользоваться их материалом, цех заявил, что ничего подходящего для нас найти нельзя; я, ассистент и помощник перерыли все старые костюмы и нашли платья, с точки зрения цеха, действительно нам не подходящие, но сшитые из великолепных материалов. Найденная материя была лучше, дороже и красивее, чем тот материал, который решили вначале достать на стороне и из него шить костюмы. Мне пришлось пойти домой и потратить время на то, чтобы те эскизы, которые я сделал в расчете на определенный материал, изменить. Допустим, я сделал эскиз костюма в расчете на шелковый материал, я должен был переделать его на костюм, который будет сшит из бархатного материала. Я бы мог, казалось бы, пойти по линии наименьшего сопротивления — шейте по этому эскизу из бархата, а не из шелка. Это было бы халтурой, потому что когда я делал эскиз, то учитывал степень легкости и другие свойства шелкового материала, а когда появился вместо шелка бархат, то у меня весь расчет костюма, все линии, вся его архитектура должны были измениться.

Одновременно с подготовкой костюмов, грима и пр. на-

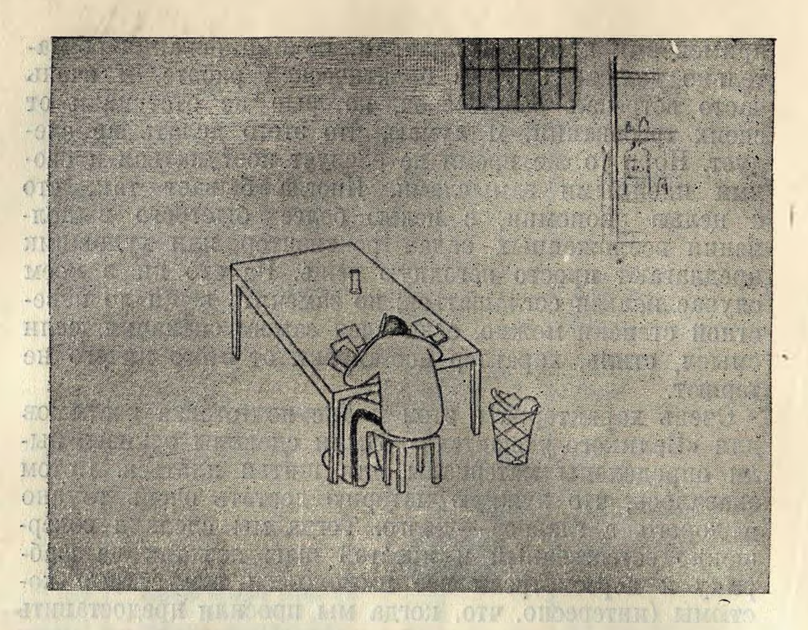


Рис. 30. Зарисовка к картине „Великий утешитель"

чинается предварительная работа с актером. Начинаются с актером беседы (причем он уже подготовлен эскизами и режиссерскими разговорами с ним) об эпохе, о книгах, об образах. Он уже знает, что характерно для 1899 года, знает, какие люди типичны для провинциальной Америки того времени; знает, какие типы характерны для рассказов О'Генри. Он уже со всем знаком, все для него уже не ново, все является для него атмосферой, в которой он чувствует себя свободно. Вот в этот момент и начинается вырабатывание подхода к будущему образу, к будущей установке, к будущей манере актерской игры. Параллельно ведется примерка сшитых костюмов. Актер уже знает, как их надевать, он ходит в них, привыкает, примеряется.

В это же время ведутся фотопробы, делается ряд фотографий с костюмов и грима, чтобы видеть, хорошо ли выходит данный материал, не слишком ли много положено грима на лицо, не заметно ли «наклеек», не надо ли что подчистить, подрезать. И вот, обрабатывая свой

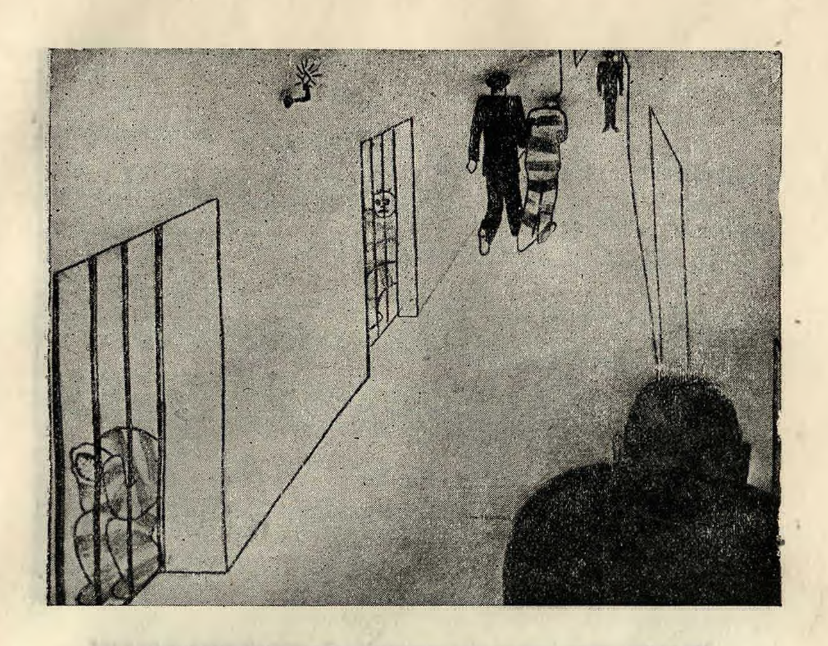


Рис. 31. Зарисовка к картине „Великий утешитель“

образ технически, подгоняя костюмы и грим, актер в то же время вживается в образ и обрабатывает его в смысловом отношении. Он начинает уже уточнять данный образ. Очень полезно в этот момент делать еще предварительную актерскую читку отдельных мест сценария для того, чтобы выработать определенные интонации, определенный характер актерского голосового исполнения. Такие «чтения» можно делать старым, испытанным театральным способом, когда актеры собираются вместе с режиссером за столом и прочитывают по нескольку раз пьесу, делая свои замечания.

Когда все заострилось и уточнилось, в подготовительную работу включается композитор. Он также должен быть в курсе всей атмосферы картины. Ему надо растолковать, расшифровать сценарий, ему надо рассказать режиссерское задание, манеру, в которой будет сделана музыка, и он должен приступить к писанию эскизов будущего музыкального сопровождения, не делать музыку заранее, как это принято при большинстве поста-

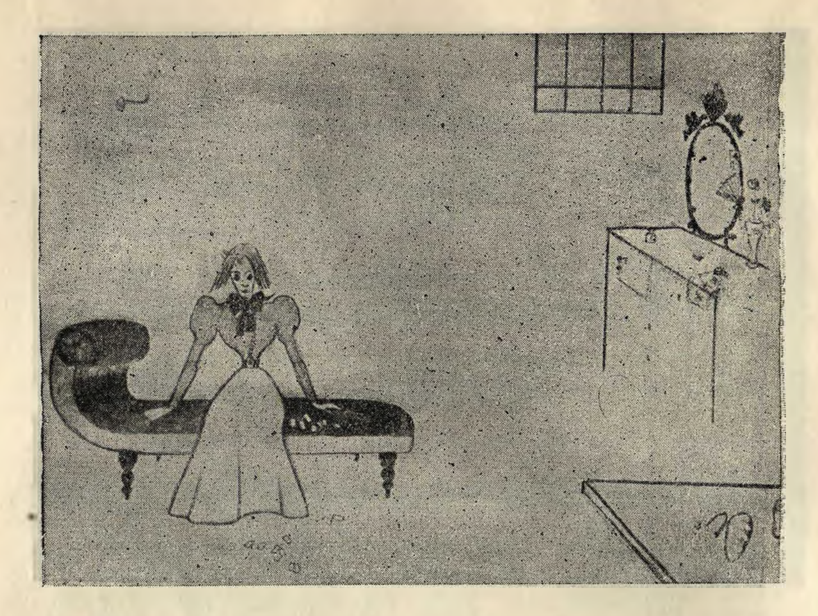


Рис. 32. Зарисовка к картине „Великий утешитель“

новок, а предварительно сделать эскизы, только тематически наметки.

Предварительная работа звукооформителя сосредоточивается на работе с композитором и актером в смысле выработки и выравнивания его речи. Конечно, не обязательно, чтобы актер говорил с театрально исправленной дикцией, потому что в жизни люди не разговаривают по-театральному. Но во всяком случае, изображая всякую характерную речь (речь в кинематографии должна быть выразительной), актер должен так ею владеть, чтобы все, что он хочет выразить, все, намеченное им и режиссером, с экрана доходило, чтобы речь была слышна ясно и отчетливо. В то же время он может заикаться, говорить хрипло, быстро и т. д., — в кино может быть любой характер речи. В этом отношении нужно сразу уже вести работу с актером, потому что по линии звукозаписи мы еще чрезвычайно технически бедны. Например, наиболее выразительно действует в речевой работе актера не только изменение то-

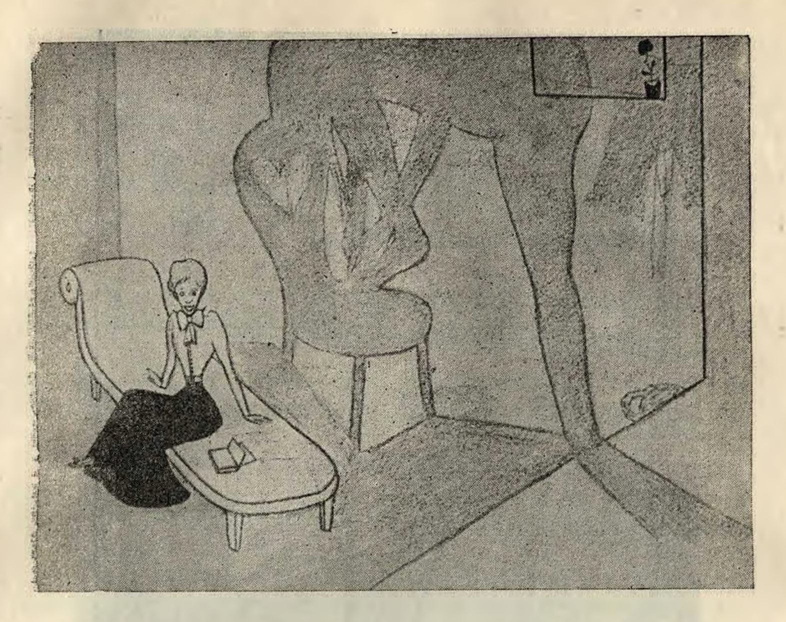


Рис. 33. Зарисовка к картине „Великий утешитель“

нальности и ритма речи, но и увеличение и уменьшение громкости. Скажем, человек говорил шопотом, а потом сразу крикнул.

К сожалению, допустимый диапазон звуковой записи в смысле повышения и понижения силы речи при игре и съемке чрезвычайно ограничен. Для того, чтобы иметь безукоризненную запись при проекции, которую любой аппарат смог бы воспроизвести, для этого вы должны по возможности громко з а п и с ы в а т ь (не говорить, а записывать). Если записывать тише, чем технически нужно, то речь плохо проработается на пленке и может совсем не записаться. Это очень большая неприятность (конечно, временная) в звуковой работе, потому что одна из очень крупных и важных красок — резкое повышение и понижение силы речи — пока еще не находится полностью в нашей технической власти. Поэтому нюансы, которые необходимы для изображения данной роли, данного образа, в смысле больших градаций по силе звука, необходимо тщательно обрабатывать

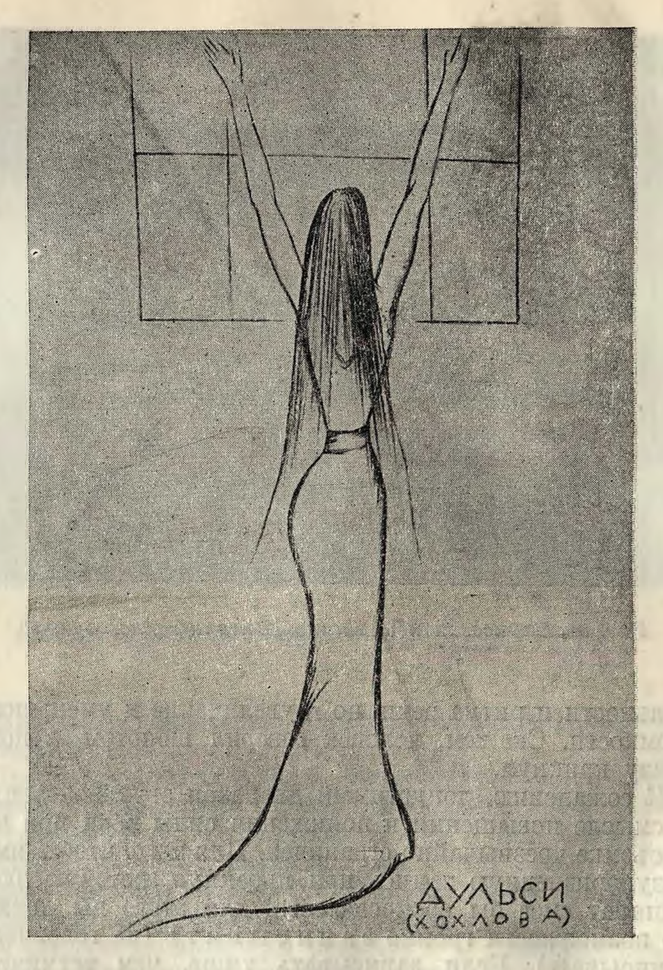


Рис. 34. Зарисовка к картине „Великий утешитель“

и часто заменять ритмическим построением, т. е. итти или в сторону замедления, или в сторону убыстрения речи. Нельзя снять шопот вообще или крик вообще. Их можно снять только так, чтобы потом при проекции регулировать степень звучания. Будем надеяться, что в скором времени в этой области у нас будет неприят-

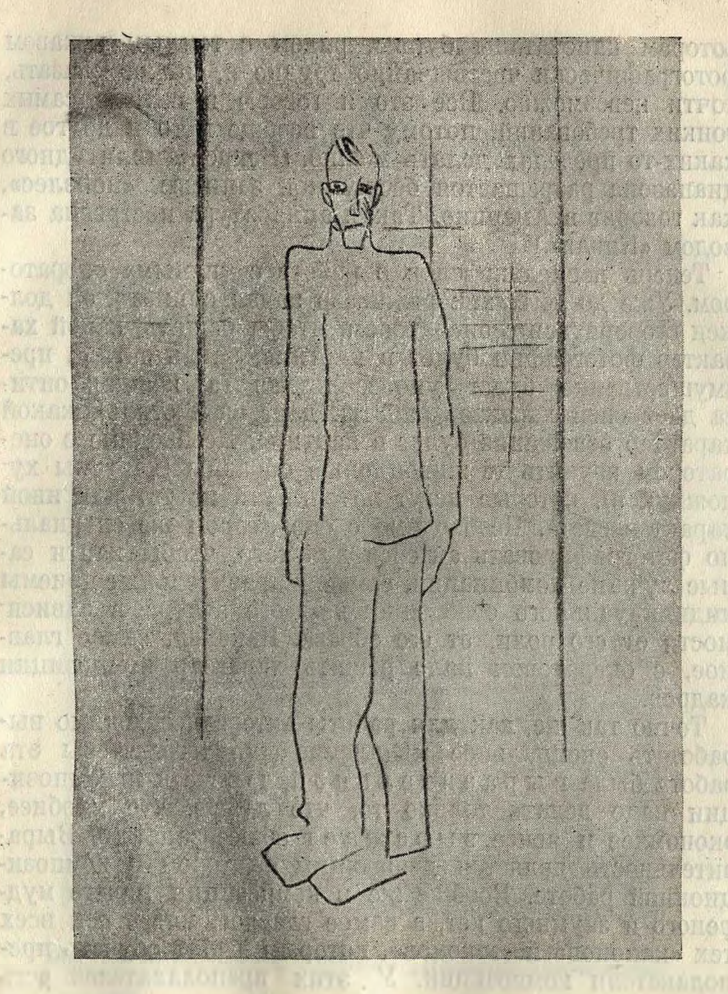


Рис. 35. Зарисовка к картине „Великий утешитель"

ностей меньше, или же мы во всяком случае привыкнем к техническим условиям звуковой съемки. Дело в том, что к техническим условиям немой съемки мы также привыкали. Ведь нам сейчас в голову не приходит, что нельзя снимать очень темное и очень светлое одновременно. Между тем снять белый лист бумаги, на

котором напечатаны буквы, рядом с темным рукавом фотографически чрезвычайно трудно и, можно сказать, почти невозможно. Все это я говорю в смысле самых тонких требований, потому что вообще и то и другое в каких-то пределах делать можно. (Вопрос амплитудного диапазона разрешается бесшумной записью, «нойзлес», как говорят в Америке. Такая аппаратура построена заводом «Кинаг».)

Теперь несколько слов о работе с «немым» оператором. Уже до того, как режиссер начал снимать, он должен сговориться с оператором, чтобы решить, какой характер фотографии будет в картине, какая оптика преимущественно будет употребляться (а каждая оптика дает свой характер работы, дает свой стиль), какой характер освещения будет в картине. Необходимо с оператором изучить те живописные образцы (картины художников), которые могут натолкнуть на тот или иной характер света. Необходимо с оператором же специально фотографировать актеров для того, чтобы найти самые лучшие комбинации, самые выразительные приемы индивидуального освещения каждого актера в зависимости от его роли, от его образа. Наконец, самое главное, с оператором надо решить характер композиции кадров.

Точно так же, как для работы актера необходимо выработать специальное мышление для того, чтобы эта работа была *выразительной*, так же и в композиции надо делать только то, что лучше, что удобнее, экономнее и яснее *выражает* общее задание. Выразительность является решающим фактором в композиционной работе. Вообще же в композиции ничего мудреного и заумного нет, а самое главное, нет в ней всех тех «канонов» и «законов», которым любят обучать преподаватели композиций. У этих преподавателей есть недостаток в том, что они безапелляционно, например, заявляют: полагается компоновать так, чтобы параллельных линий не было. А почему? Если нужно, чтобы были параллельные линии, если весь смысл в параллельных линиях, тогда как? Каждое данное задание, каждая данная идея, каждая данная установка требуют своей композиции, своего построения. Построение зависит не от заранее установленных канонов, а от темы, от идеи, от содержания, и такая композиция хороша, которая



Рис. 36. Зарисовка к картине „Великий утешитель"

максимально хорошо, удобно, четко и ясно выражает данную идею, данную мысль. Есть ли техника в композиции? Конечно, есть. На что композиция направлена? Композиция направлена на то, чтобы плоский экран, как конечный результат работы, был максимально экономно, просто и ясно использован. Не существует в природе плохих кадров, а в то же время часто говорят: «Это хороший кадр», «Это плохой кадр», или говорят: «Мы



Рис. 37. Зарисовка к картине „Великий утешитель“

поехали в одно место, а там нет ни одного интересного кадра». Я ручаюсь, что в любом месте, на любом предмете и человеке можно найти хороший, интересный, выразительный кадр. Весь вопрос будет заключаться в том, откуда, как взять кадр, как этот кадр обрезать, как его подать максимально выразительно.

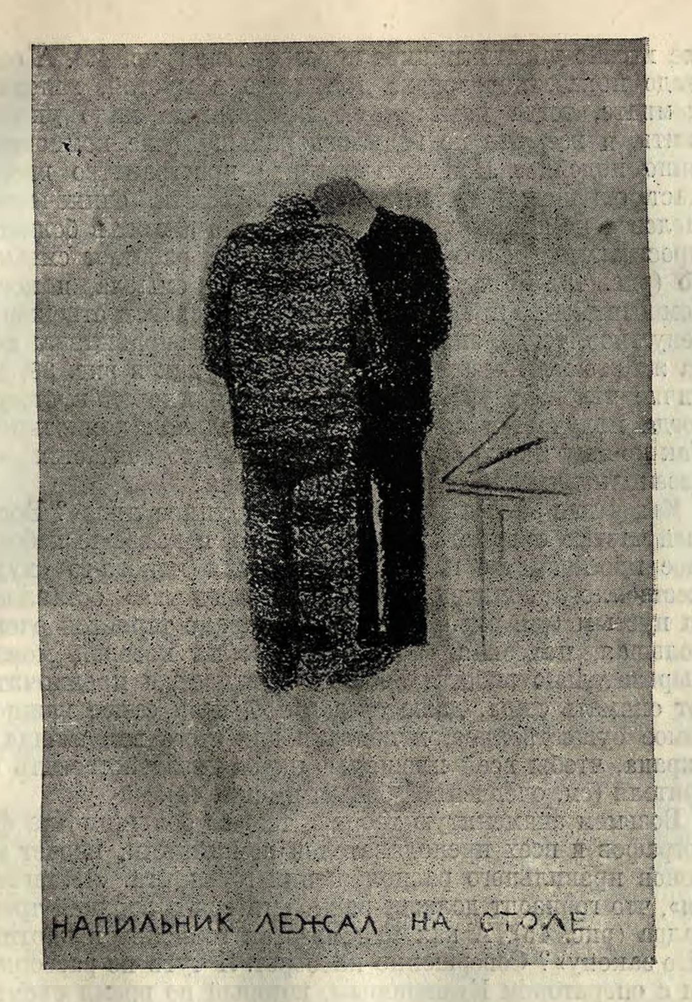


Рис. 38. Зарисовка к картине „Великий утешитель"

Предположим, мы имеем лицо человека с плечами и линию стола. Если у нас смысловой упор делается на показе человека, то хорошо ли композиционно распределен кадр на рис. 40? Плохо. Почему? Потому, что мы не использовали всю полезную площадь кадра. Если мы кадр ограничим, уже будет лучше (рис. 41). Дальше то-

же можно убрать лишнее пространство (рис. 42). А если надо показать человека голодного в пустой, холодной комнате, тогда намеченную композицию надо уничтожить, и все, что не годилось раньше, уже композиционно подойдет. Неиспользованное пространство вверху даст ощущение пустоты, заброшенности, одиночества. Человек не плотно размещен в кадре, а взят в большом пространстве, и это пространство уже работает смыслово (рис. 43). Композиция зависит от смысла, и когда композиционно пропадает место, в смысловом отношении ненужное, тогда, значит, композиция неправильна; когда же это место дает характер, когда, как в рис. 38, наличие человека уравновешивается смысловой пустотой, тогда получается совершенно правильная композиция. Так почему же по «законам композиции» считается, что незаполненных мест оставлять нельзя?

Как у нас операторы снимают «крупное лицо»? Большей частью снимается крупное лицо, и какое-то небольшое пространство наверху кадра для какого-то «художественного композиционного благородства» оставляется пустым (см. рис. 43). Так на экране теряется очень большая, полезная «жилплощадь», на которой можно выразительно работать. Многие режиссеры предпочитают снимать лица, даже срезая лоб, беря самое важное, самое существенное, используя для этого всю площадь экрана, чтобы всей площадью экрана воздействовать на зрителя (см. очерченное белым на рис. 44).

Возьмем знаменитую теорию, теорию большинства фотографов и всех преподавателей композиции, насчет законов правильного расположения горизонта. «Полагается», что горизонт должен располагаться в верхней трети кадра (рис. 45). А как использован горизонт в картине «По закону»? Совершенно наоборот. Я чуть не рассорился с оператором Кузнецовым, который во время съемки не хотел снимать низкую линию горизонта (оператор он исключительно блестящий). Потом он понял, в чем дело, и от своих заблуждений отказался (рис. 46). От старых правил и штампов нельзя сразу отделаться. Когда мы взяли с оператором Кузнецовым в картине «По закону» низкую линию горизонта и направо поместили дерево (рис. 47), то налево большая площадь неба у нас в смысловом и композиционном отношении работала полноценно. Композиция вне смысла, вне идеи не может су-



Рис. 39. Зарисовка к картине „Великий утешитель“

ществовать. Нет хорошей композиции, если она не выражает задания.

Существуют две системы композиции. Одна — когда композиционное построение замкнуто в кадре, когда за пределами кадра вы не чувствуете продолжения данной композиционной системы. Второе построение — когда за пределами кадра чувствуется продолжение композиции. Для замкнутого построения композиционной системы типичны натюрморты, которые пишут художники. Берется рамка, в эту рамку монтируется блюдо, на блюде рыба и бутылка, а рядом еще что-нибудь — лимон или нож (рис. 48). Эта композиция заключена «в рамку» за пределами ее вы ничего не чувствуете. А когда Довженко снимает обрезанную фигуру человека в движении, вы за этим кадром чувствуете продолжение, причем это какое-то экспрессивное положение человека в кадре говорит вам и об экспрессии за пределами кадра (рис. 49). Если вы строите кадр на том, что у вас внизу идут знамена и штыки, и даже голов не показываете, то все равно чувствуется, что за пределами этого кадра неограни-

ченное количество знамен, штыков и людей (рис. 50). Вот два принципиально разных метода композиционного построения. Композиционное построение по принципу замкнутого кадра — плохой способ композиции для кинематографии, потому что материал кинематографии — это прежде всего многообразная жизнь во всех ее масштабах и, конечно, хочется, чтобы за пределами экрана чувствовалось продолжение, выплывала бы, вырастала бы окружающая жизнь. Но это не значит, что так всегда надо компоновать. Основа композиции—идея, смысл. Нужно, например, показать: пришел голодный человек в комнату, и пусть в кадре будет бутылка с молоком, селедка и хлеб как угодно замкнуто расположены — такой кадр можно снять и замкнуть.

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Вопрос. Правильно ли утверждение, что киноактеру надо иметь фотогеничное лицо, или внешность особого значения для кино не имеет? Что надо понимать под данными профпригодности?

Ответ. Вопрос этот чрезвычайно сложен. Ошибок и ереси в толковании этого вопроса не меньше, чем в толковании, скажем, композиционных законов, а пожалуй, и еще больше. Насчет того, что определяет профпригодность, я сделаю одно очень решительное заявление: не может получиться актера из человека, который в силу каких-то органических причин не сумеет до конца преодолеть свою стеснительность. Никакими научными данными это утверждение не подкреплено, но таково мое эмпирическое убеждение. Например, тот или другой человек хорошо управляет своей мускулатурой, и вот этот хорошо физически развитый человек, владеющий своими движениями в жизни, не может справиться со специально поставленным актерским заданием. Почему? Потому что он не может преодолеть в себе стеснительность и заменить ее настоящим актерским темпераментом. По-моему, может быть создана такая умная, продуманная система воспитания актера, что органическая «стыдливость» будет впоследствии отпадать и можно будет вырабатывать нестесняющегося актера. Стыдливость его будет постепенно ликвидироваться и заменяться настоящим чувством, настоящим волнением (и может

быть, даже некоторой самоуверенностью, без которой актеру трудно работать). Это не значит, что актер не должен волноваться, когда он работает. Я не знаю актера, который бы не волновался, который бы не дрожал во время работы. Волнение, наоборот, скорее помогает. Но в моей практике были случаи, что стыдливость никак не удалось преодолеть. Как ее нужно преодолевать — мне еще неясно. Я сам, когда мне приходится сниматься, путаюсь от смущения.

О фотогеничности. Если не существует плохих кадров, а существует плохой художник, плохой оператор, плохой режиссер, не умеющий снять данный кадр, то точно так же не существует и «плохих, нефотогеничных» лиц или «плохих, нефотогеничных» фигур. Почему киноактер должен быть обязательно физическим (пластическим) совершенством? Разве мы в картине будем изображать только самые совершенные образы? Киноактер должен быть максимально развит для того, чтобы диапазон его амплуа был возможно шире. Конечно, актер должен настолько владеть своей мускулатурой, своим телом, чтобы изобразить сутулого и стройного человека, и дрожащего человека и напыщенного, и гордого и приниженного. В то же время диапазон каждого актера все-таки до известной степени ограничен, и вопрос о так называемой «фотогеничности» сводится к ширине актерских возможностей, к ширине актерского амплуа. Интересный профпригодный для актерской работы человек — это такой человек, которому в будущем найдется какое-то «энное» (нормальное) количество работы. Не интересен же тот актер, который в своей жизни сыграет одну-две роли.

Почему возникают разговоры о фотогеничности и амплуа? Они возникают потому, что кино имеет свойство плохо передавать все неестественное, условное. В театре мы имеем неограниченные возможности грима, подложных горбов, животов, плеч, париков, наклеек. В кинематографе применение грима гораздо более ограничено, и потому внешние возможности человека, в смысле ширины его амплуа, для кинематографа имеют гораздо большее значение. Если техника грима будет совершенствоваться, то, вероятно, соответственным образом изменится и отношение к актерскому типу в кинематографе. Кинематографические и театральные условности чрез-

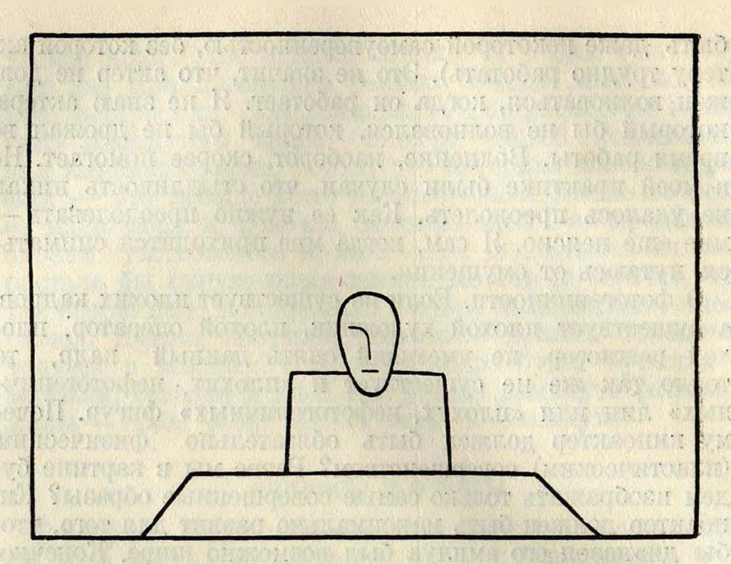


Рис. 40. Композиция человека в кадре

вычайно различны. Важно и то, что наши взгляды на оформление картины, на различное выражение образов, типов и на трактовку их все время меняются. Затруднительное положение актеров и актерской молодежи заключается еще и в том, что мы находимся в периоде становления в смысле художественных подходов к нашей работе, в смысле трактовки образов, выражения их и т. д. Очень часто бывало, что два года назад какой-то актер считался внешне очень хорошим, а теперь на него уже нет никакого спроса, потому что изменилось отношение к образу, типу.

Вопрос. Говорят, что когда вы ставили «По закону», вы специально хотели доказать, что амплуа, твердо закрепленные за актером, ничего не значат для кино, и поэтому вы Фогелю дали такую роль, какой он до тех пор не исполнял.

Ответ. По этому поводу я приведу один пример. Однажды у меня был разговор с Мартинсоном, актером театра Мейерхольда. Он очень хотел работать в кинематографе. Считается, что Мартинсон — комик, комедийный актер. Я к нему приглядывался и пришел к выводу, что

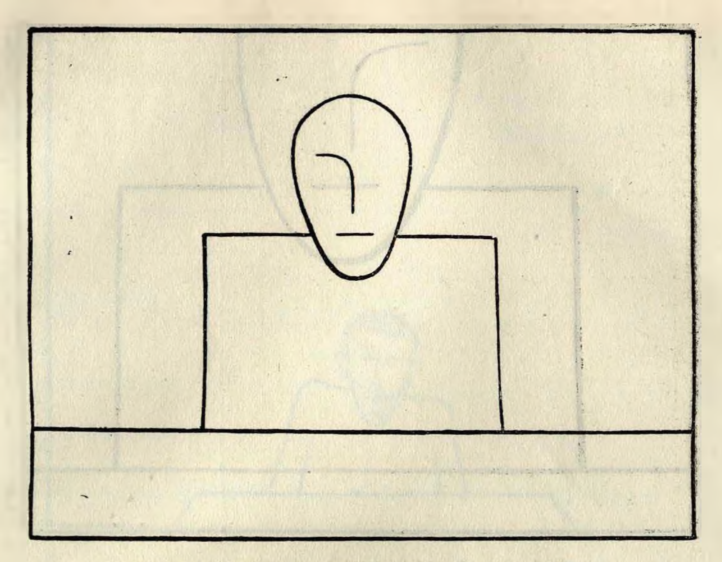


Рис. 41. Композиция человека в кадре

он будет в кино хорошим трагическим актером. В чем дело? В том ли, что в кинематографе не существует амплуа, или я просто оказался в данном случае (если я правильно решил) проницательным? Неизвестно, — может быть, человек много лет работал не по своему амплуа, а может быть, я ошибаюсь. Интересно, что амплуа на сцене и амплуа в кинематографе большей частью диаметрально друг другу противоположны.

Само собой разумеется, что все разговоры о том, что серые глаза можно снимать, а черные — нельзя, и наоборот, или что должно быть лицо вогнуто внутрь или выгнуто наружу — все это сплошная ересь. Это говорится просто для того, чтобы затемнить вопрос, «замутить воду в колодце», для того, чтобы доказать свою «ученость». Эти заявления — результат заблуждения или шарлатанства и не имеют никакой почвы под собой. Мы знаем, что в кино великолепно выходят черные глаза, великолепно выходят и серые и белесые глаза.

Раньше говорили, что «фотогеничная» женщина обязательно должна быть блондинкой с вьющимися пышными волосами (для того, чтобы ее освещать «контр-

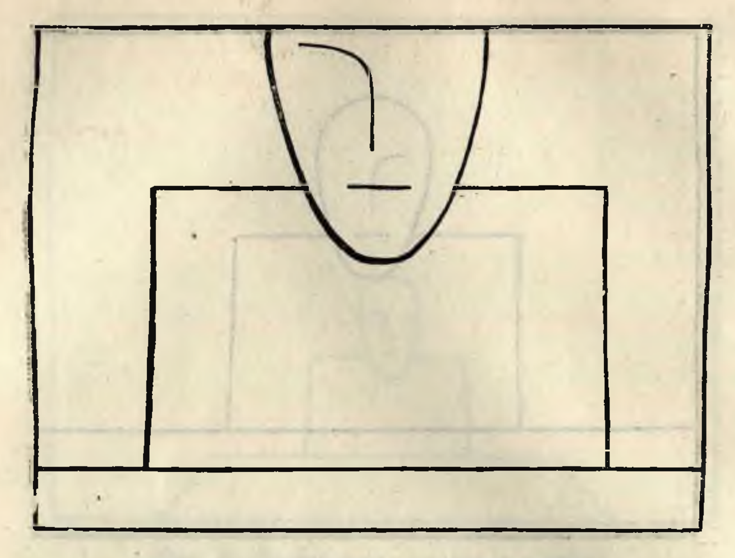


Рис. 42. Композиция человека в кадре

журом»). Я в свое время посоветовал отлакировать волосы у Галины Кравченко, сделать их гладкими, блестящими и главное — черными, — и получилось хорошо.

Вопрос. Мы знаем, что в американском кино некоторые актеры играют исключительно в одном амплуа и имеют свою определенную маску, например Мэри Пикфорд, Монти Бенкс и другие. Почему у нас нет таких актеров?

Ответ. Таких актеров у нас нет по двум причинам. Первая — это то, что у нас не работают методом сплоченных коллективов, постоянных творческих съемочных групп. Актер хорошо будет работать в каком-то ограниченном, наиболее выгодном для него амплуа, когда он связан с оператором, партнером, режиссером, когда он их редко меняет, и лучше всего, когда он работает с ними постоянно. Большой ошибкой руководства некоторыми нашими фабриками является то, что работа постоянными, спаянными съемочными творческими группами не ведется, и мало того за эту идею порой приходится бороться. Я вопросом о постоянных творческих группах, о постоянных коллективах занимаюсь лет двенад-



Рис. 43. Композиция человека в кадре

цать — пятнадцать, и до сих пор на практике мне не удалось еще полностью осуществить работу коллективом. Думаю, что в ближайшее время ее осуществлю. Возьмем, например, «Фэксов», которые тоже хотели работать в этом плане; у них коллектив если еще не совсем, то наполовину уже распался. Коллективная работа — необходимое условие для работы актера.

В последнее время все внимание работников искусства и все внимание работников кинематографии было заострено на том, чтобы найти новые сюжеты, новую тематику, чтобы создать действительно большие полотна, высокохудожественные произведения. Решающим во все последние годы кинематографической работы являлась тема, сценарий, установка, и потом уже к данной теме, к данной установке подбирались нужные актеры. Правда, обыкновенно оказывалось, что нужных-то актеров и нет, а если есть, то неважные, и поэтому техника наших картин очень часто страдала в отношении актерской работы. Здесь, по-моему, была допущена ошибка, но совершенно законная на том этапе. Теперь, когда совершенно ясна необходимость создания постоянных,

спаянных творческих групп, с постоянными актерами, необходимо строить работу по-новому. Только перестроив, изменив методы работы, мы создадим подлинные Магнитострои кинематографии. Вначале имеется идея постановки, а когда идея постановки начинает обрабатываться и оформляться литературно и сценарно, необходимо об этой идее думать в непосредственной связи с тем актерским, операторским и режиссерским материалом, который будет данную идею воплощать, т. е. задание должно быть неразрывно связано с выполнением этого задания. Для того, чтобы доказать творчески идею, вы должны ее оформить в применении к вашему материалу, к вашему коллективу и найти все самые лучшие способы выразить данную идею именно вашим коллективом в его производственных возможностях.

Ведь не придет же никому в голову на текстильной фабрике выделывать тракторы, а на тракторном заводе делать примусы. И то и другое нерентабельно. И примус—очень нужная вещь, и мануфактура и трактор — и то и другое направлено к улучшению нашего советского быта, и то и другое необходимо. Но существуют разные фабрично-заводские организации с разным оборудованием, с разным сырьем, с разной техникой, и они специализируются на производстве определенных нужных вещей. Чтобы кинематография дала максимально хорошие результаты, такое деление, такая специализация должна производиться и в кинематографии. Тогда мы будем иметь не только блестящую тематику и блестящие картины, но будем иметь и еще более блестящих работников-актеров.

Вопрос. В картине «Великий утешитель» было место, когда актер, играющий О'Генри, сидит на койке и рассказывает начальнику тюрьмы о том ужасном способе открытия сейфа, который изобрел Валентайн. Когда он говорит, что это ужасно, он подносит пальцы ко рту. Не «зарепетировал» ли он это место?

Ответ. Ни один актер, работавший в картине «Великий утешитель», не жаловался на то, что он механически работал, а наоборот все говорили что репетиционный метод дает им возможность максимально творчески подойти к заданию, максимально почувствовать задание и на съемке целиком отдаться эмоциям. Конечно, от-



Рис. 44. Расположение лица в кадре

дельные места на зрителя могут производить разные впечатления. Это может относиться и к неудаче режиссера или к неудаче актера, но я лично таких мест в картине вижу не очень много. Что касается данного места, то весь смысл в том, что О'Генри рассказывает о спиливании ногтей не с реакцией нормального человека, а с реакцией театрального, играющего, позирующего интеллигента. Некоторые говорят, что О'Генри театрально играет свою роль. В том-то и дело, что он ее должен театрально играть. Нами специально была выработана особая манера работы О'Генри, умышленно театральная, потому что вся фигура О'Генри должна быть фальшивой. Если бы О'Генри вышел «настоящим» человеком на экране, от моей идейной установки в этой вещи ничего не осталось бы. Все дело в том, чтобы казалось. что он «благороднейший, замечательный» человек, а на самом деле — слякоть (разговоры очень красивые, а по существу — дрянь). Мне нужно было показать, что все

его разговоры, все чувства, все его движения неестественны и надуманы. Такой была задача в показе образа О'Генри. Говорят, что у некоторых он вызывает симпатию. У меня он не вызывает этого чувства. Образ О'Генри может чисто биологически вызывать симпатии, но ведь для нас люди существуют не только биологически, а вместе со своими идеями. Я никак не могу стать на ту точку зрения, что бывает «добрый белогвардеец» — приятный, замечательный человек, только «жалко, что белогвардеец». Не может быть никаких разговоров о «симпатичном», «приятном» враге, потому что честность — это классовое понятие. Когда я прочел американские материалы об О'Генри (а О'Генри в Америке национальный писатель), то из них я узнал, как О'Генри третировал негров в тюрьме (вероятно, в угоду начальству). Если бы я этот факт в фильме показал, я поступил бы, с точки зрения данного художественного замысла, неправильно, потому что мне важно было доказать, что «благородный, либеральный интеллигент, благородный писатель», играющий порядочного человека,— в действительности нечестный, неблагородный человек. Вот в чем заключалась вся моя установка в картине, и поэтому мне важно было, чтобы О'Генри дружил с негром. Я сознательно изменил настоящий биографический образ О'Генри, сделал его благороднее в кавычках, чем он, вероятно, был на самом деле. Разве у нас не было таких О'Генри, скажем в писательской среде, в среде художников, в среде интеллигенции? И эти О'Генри опаснее, чем те, которые говорят: «Вот при Николае жизнь была!» Так называемые «благородные» люди опаснее, они и есть настоящий скрытый классовый враг, — новая форма маскировки классового врага. Выводить образ классового врага в кино в качестве человека, насилующего девушек, или человека, допускающего какие-то элементарно грубые поступки, было бы ошибкой. Сейчас классового врага надо искать в другом — в его тонких, скрытых проявлениях, когда он кажется «благороднейшим», «замечательнейшим» человеком. И задача картины «Великий утешитель» — показать на поступках человека якобы «благородного», что в действительности он поступает, как вялый, безвольный человек, а такой человек, в особенности, если он писатель, нам не нужен. Вот в чем идея картины.

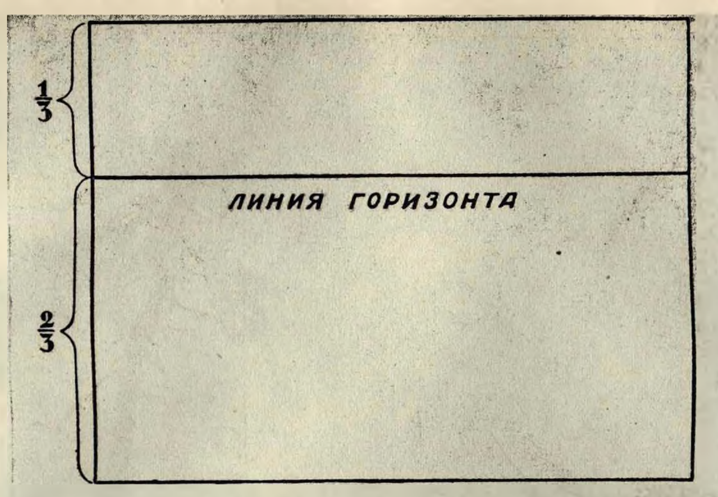


Рис. 45. „Закон" расположения линии горизонта в кадре

Вопрос. Утверждают, что киноискусство начинается там, где явления, поданные с экрана, кажутся как бы неподготовленными — правдивыми. Где же находится грань между совершенством техники актерской игры и жизненностью?

Ответ. Этот вопрос всех, занимающихся искусством, интересует. Эта грань определяется талантливостью художника. Когда человек по-настоящему талантлив, он умеет с большим тактом, чувством найти эту грань. Когда я работал как живописец, меня учил один очень хороший художник: «Ты пишешь натюрморт, тебе надо передать соотношение цветов, какое имеется в той натуре, с которой ты пишешь, ты все ищешь это соотношение цветов. Вот сейчас — одна секунда! — будет точь-в-точь как в натуре. И все же, если сделать этот последний мазок, это значит уничтожить хороший натюрморт; он сделается уже не произведением искусства, и сходство с натурой моментально потеряется. Как только начинает приближаться это «похоже», вот тут где-то и надо остановиться».

Давать ли актеру свободу в трактовке ролей или нет? Вопрос, казалось бы, тоже сложный, на самом же деле он очень прост. Работа с актерами должна проходить на



Рис. 46. Расположение линии горизонта в „По закону“

основе полного взаимного доверия актера и режиссера и взаимной помощи. Когда квалифицированный актер вмешивается в функции режиссера вплоть до того, что говорит: «Поставь мое лицо не в правой стороне кадра, а в левой» и «Снимай меня не так крупно, а по пояс», то он дает советы с учетом не только своих актерских соображений, а с учетом всех операторских, режиссерских сценарных и идейных соображений, т. е. по существу уже не как актер, а как режиссер. На репетициях «Великого утешителя» мы массу вещей придумали коллективно, потому что я имел дело с квалифицированными людьми, а те, которые работали со мной впервые, были актерами очень умными, дисциплинированными, быстро ориентирующимися и хорошо понимающими вопросы специально технические и композиционные. Причем они настолько тактично себя вели, что подходили ко всему



Рис. 47. Кадр из „По закону“

не только со «своей актерской колокольни», а и с точки зрения лучшей композиции, лучшего выражения всей вещи. В этом весь секрет коллективной работы. Актеры, с которыми я снимал, знали, что у них большая свобода и широкое поле для творческой работы в пределах режиссерского задания. С другой стороны, если по замыслу (и следовательно, по композиции) лучше всего выразить мысль тем, что актер сидит на стуле, а он будет говорить, что удобнее будет делать сцену, сидя на столе, то, как бы это интересно ни было, композиционное построение пострадает. Актер обязан это понять, и в данных ему рамках сделать свою работу максимально хорошо. Хороший музыкант не жалуется на композитора, что он не дает ему свободы замечательно играть; но хороший музыкант, если бы работал с композитором, по всей вероятности, мог бы дать ему ряд ценных советов и вместе с ним придумать музыкальную пьесу. Потом он будет ее выполнять в соответствии с теми нотами, которые он придумал вместе с композитором, но придумал-то он их как композитор, а не как музыкант-исполнитель. Когда актер советует, он советует не как актер

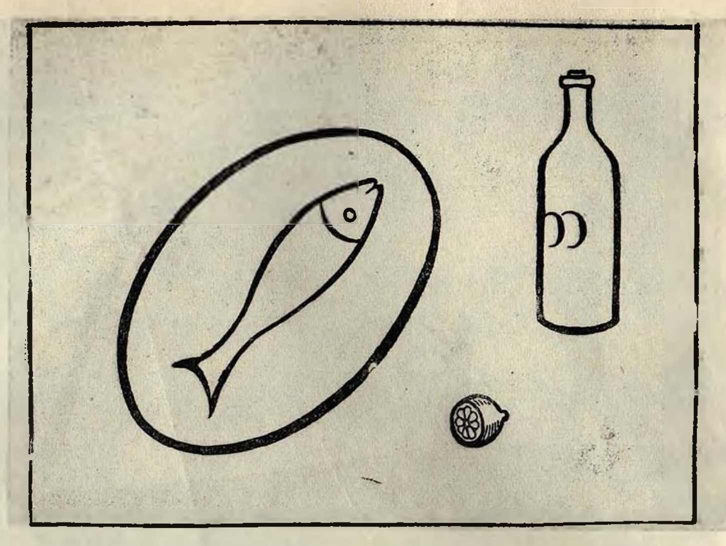


Рис. 48. Натюрморт (замкнутая композиция)

режиссеру, а как режиссер режиссеру, как актер высшей квалификации, имеющий режиссерское образование или имеющий веское мнение о режиссерской работе, мнение, с которым надо считаться.

Вопрос. Какое значение имеет в звуковом кино работа над художественным словом?

Ответ. Работать над художественным словом в звуковом кино нужно, и чем больше, тем лучше. Но совершенно так же, как и в движениях, в работе над словом театральные законы в звуковом кино не подходят, хотя бы потому, что радиус, масштаб движений в театре совершенно другой. Такое же положение имеет место в отношении работы над голосом и дикцией.

Для звукового кино нужна особая, не театральная техника, особая дикция, хотя бы потому, что мы микрофон можем вплотную придвигать к актеру и можем заснять самые «тонкие» звуки. Сейчас никто специальной работой над голосом в кинематографическом плане еще не занимается. Лично я пытаюсь работать над речью, не идя от театра, а нащупывая какие-то кинематографические пути. Я думаю, что в основном при воспитательной работе над голосом в звуковом кино необходимо ос-



Рис. 49. Человек в кадре (пример композиции)

новываться на тех же законах, что и при работе над движением.

Ведь звук так же распределяется во времени, как и движение. Почему же нельзя голос ритмически распределять во времени? Можно, но тут появляется новая линия работы — работа над тональностью. Тут придется использовать законы музыки, которые нужно хорошо знать. Необходимо отметить, что метро-ритмическая работа по построению речи уже была в театральной практике. Режиссер В. Фердинандов в Опытно-героическом театре работал над речью на основах метра и ритма. Но он делал это несколько нарочито, особенно сильно подчеркивая метро-ритмическую конструкцию речи, и у него она приобрела театральную певучесть. Для звукового кино это не годится. Здесь нужно метро-ритмическую работу над речью построить так, чтобы достигнуть максимального контроля над работой актера при максимальной естественности и жизненности в результатах.

Литературный критик и литературовед барон Брамбеус (псевдоним О. И. Сенковского) провел очень интересную работу (середина XIX века) над критикой рус-

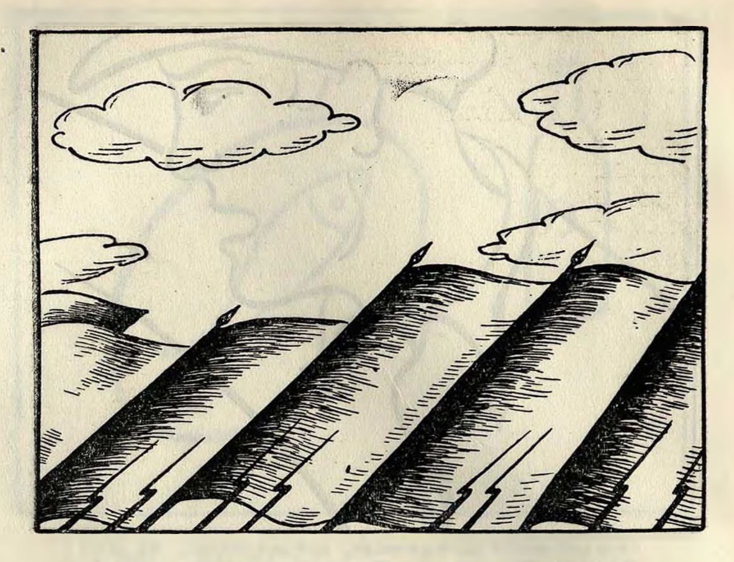


Рис. 50. Пример композиции

ских переводов греческих стихов. Критикуя перевод «Одиссеи», сделанный Жуковским, он говорил, что всякий слог, даже всякая буква имеет определенную тональность. Скажем, буква «а» — всегда высокого тона, а буква «о» — всегда низкого тона. Брамбеус утверждал, что в Греции поэты были не только стихотворцами, но и музыкантами, и что свои стихи они строили гармонически не только в отношении словесного ритма, но и в отношении тональности, т. е. сочиняя стихи, они одновременно сочиняли в этих же стихах музыку. Брамбеус сделал такую работу: он все буквы греческого алфавита перевел на различные тона, а потом брал греческое стихотворение в подлиннике, переписывал его нотами, играл на рояле, и получались очень закономерные музыкальные мелодии. Так же он поступил и с русским алфавитом, перевел русские буквы, как и греческие, на тона, потом брал перевод Жуковского, играл на рояле, и ничего не получалось. Он этим доказал, что, переведя литературно очень хорошо, Жуковский все-таки не мог достигнуть той музыкальности стиха, которая была в греческом подлиннике. Эта работа очень интересна теорети-

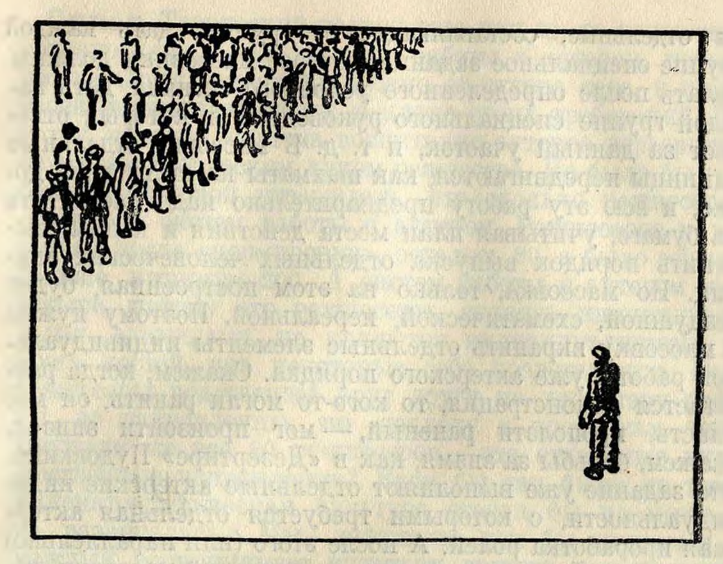


Рис. 51. Пример экономного распределения массовки в кадре

чески, и думаю, что в киноработе над словом она может пригодиться.

Я не рассказываю, как нужно работать над словом, потому, что я только нащупываю какие-то пути. Ясно одно, — что в звуковом кино работу над голосом надо строить по закону тональностей и по законам распределения во времени. Надо думать, искать, пробовать. Опыт работы над движением должен быть использован и в работе над голосом. Актер должен уметь говорить, как угодно, громко, тихо, с какой угодно скоростью и ритмом, он должен уметь говорить, органически связывая свою речь со своим чувством. Для приобретения этого уменья нужна специальная тренировка. Построение речи должно быть максимально выразительным.

Вопрос. Какова техника работы с массовками?

Ответ. Для организации массовки надо заранее знать место действия, где она происходит, надо заранее знать кадры, заранее себе представить все, что должна масса делать, произвести предварительный расчет всех передвижений отдельных групп, всю массовку разбить

на отдельные, составляющие ее группы, дать каждой группе специальное задание, которое массовики должны делать после определенного условного сигнала, дать каждой группе специального руководителя, который отвечает за данный участок, и т. д. В массовке отдельные единицы передвигаются, как шахматы на шахматной доске, и всю эту работу предварительно надо рассчитать на бумаге, учитывая план места действия и кадры, выяснить порядок выпуска отдельных человеческих единиц. Но массовка, только на этом построенная, будет бездушной, схематической, нереальной. Поэтому нужно в массовку вкрапить отдельные элементы индивидуальной работы уже актерского порядка. Скажем, когда разбегается демонстрация, то кого-то могли ранить, он мог упасть, проползти раненый, — мог произойти эпизод, скажем, борьбы за знамя, как в «Дезертире» Пудовкина. Это задание уже выполняют отдельные актерские индивидуальности, с которыми требуется отдельная актерская проработка ролей. А после этого (или параллельно) уже начинается вся система передвижений массовки, которая ведется по соответствующим сигналам режиссера. Расчеты массовки в смысле композиционном должны быть построены по принципу экономии, самому важному принципу в искусстве. Тогда массовка создаст впечатление по-настоящему больших масс и большой активной работы массы. Это будет достигнуто не только путем прямого использования большого количества людей, а путем разумного, организованного и выразительного расположения их в кадре. Если нужно показать, как к группе стоящих рабочих подходит полицейский, то не обязательно заполнить весь кадр тысячами рабочих, достаточно снимать сверху, и угол кадра построить на каких-то стоящих фигурах, а на пустое место выпустить одну фигуру полицейского (рис. 51). На пустом пространстве экономное расположение массы и установление специально отведенного места для индивидуального актера дает выразительный эффект.

В о п р о с. Существует много систем работы с актером, столько же, сколько режиссеров. Совершенно противоположные системы дают хорошие результаты. Можно ли сказать, что система работы с актером есть чисто техническая система, приемлемая для всех, или это творческая особенность того или иного режиссера?

Ответ. Творческий подход того или иного режиссера, конечно, определяет систему работы с актером, потому что каждому режиссеру нужно от актера свое, в плане своей индивидуальности, в плане своих требований. Поэтому, конечно, система воспитания актеров неразрывно связана с творческим лицом режиссера. Но было бы грубейшей ошибкой утверждать, что сколько режиссеров, столько и систем работы с актером. Режиссеров у нас сейчас, после «нормировки», осталось 80, а было гораздо больше, минимум 200. А систем работы с актером три-четыре, потому что режиссеры, являясь индивидуальными единицами, не являются индивидуалистами до мозга костей, как некоторые себе представляют. Ведь режиссеры родственны друг другу по характеру работы, по направлению, по подходу к проблемам кино. Неужели же все 80 режиссеров — это отдельные художественные направления? Если бы так было, то тогда кинематографическая культура стояла бы на месте, а не развивалась. Мы действуем как бы группами, и каждый воспринимает культуру другого или культуру предшествующего, критикуя, преломляя ее и развивая по-своему.

Вопрос. Почему же каждый режиссер утверждает, что у него есть своя система работы с актером?

Ответ. Это значит, что у большинства режиссеров никакой системы нет. Говорят о «кулешовской системе». Это система, по которой работают или работали Кулешов, Пудовкин, Хохлова, Комаров, Оболенский, Фогель и др. Но не Кулешов все это придумал, а все мы вместе. Я один из представителей этой системы, но изобретатель не я, а изобрел наш коллектив, вырабатывая «систему» на практике. Сама жизнь диктовала зарождение этой системы.

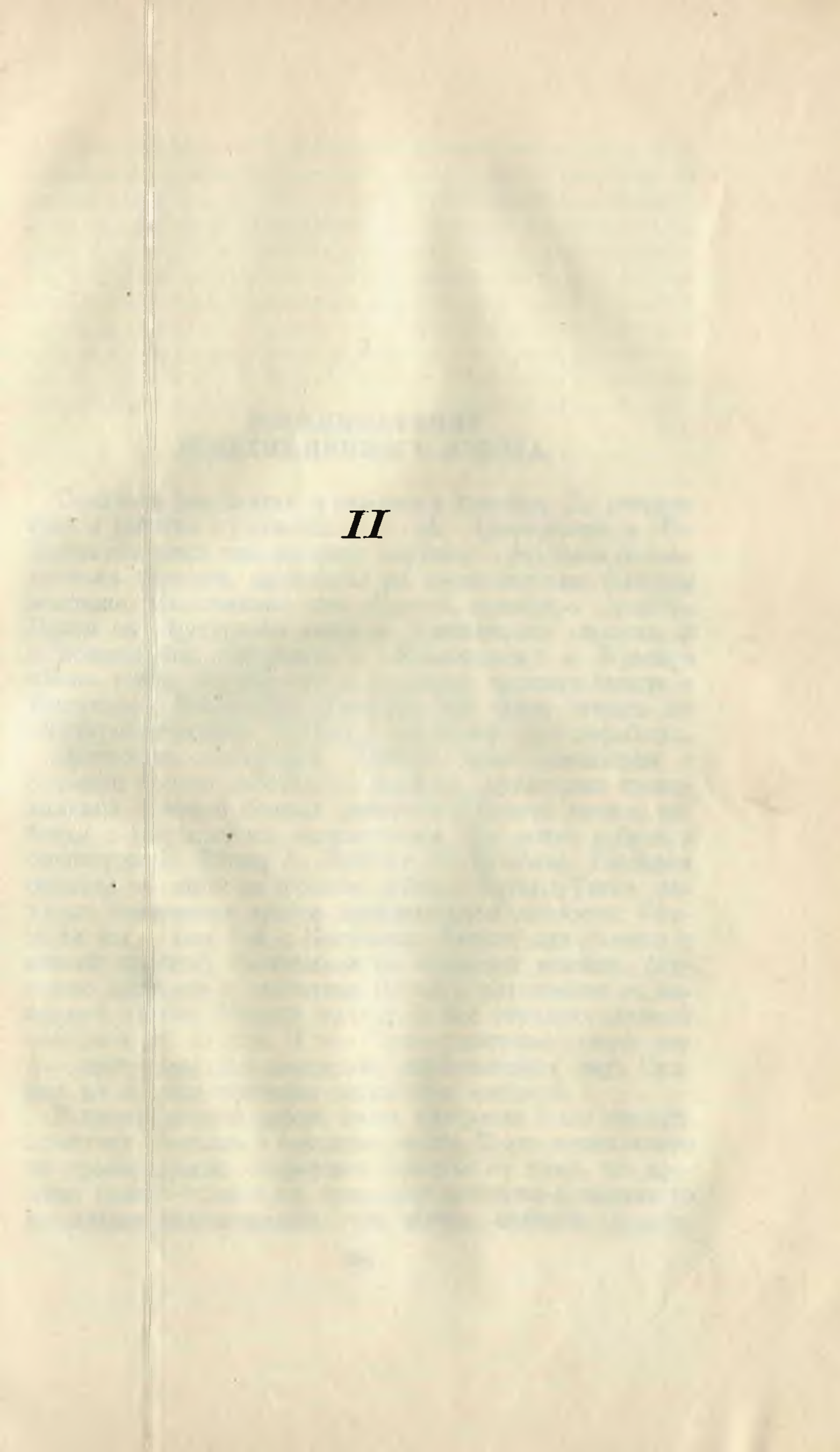
Режиссеры родственны друг другу, но и какие-то противоположные полюсы тоже имеются. Я убежден, что если Довженко возьмет моего актера или я — актера Довженко, то у нас работа с ним будет выходить хорошо. Актер Свашенок должен был делать Джимми Валентайна, а он работал с Довженко. Я убежден, что он сделал бы эту роль в «Великом утешителе» прекрасно. Можно по-разному подходить к одной цели (воспитанию актера), но конечная цель — это та, чтобы актер умел делать все, что надо.

О т в е т. Провозглашенный подход того или иного режиссера, конечно, определяет систему [illegible] что каждому режиссеру нужно от актера свое, а значит, своей индивидуальности, а также своих требований. Поэтому, конечно, могут и должны быть разные отправные позиции в актерской школе режиссеров. Но было бы глубочайшей ошибкой утверждать, что сколько режиссеров, столько и систем работы с актером. Режиссеров у нас сейчас, после конференции, [illegible] только больше, минимум 250. А систем работы с актером чуть-чуть, потому что режиссеры, являясь индивидуальными единицами, не являются индивидуальностями до такой степени, как некоторые себе представляют. Неужели режиссеры родственны друг другу по характеру работы, по направлению, по подходу к проблемам [illegible] — это относится к художественному направлению? Если бы так было, то тогда [illegible] культура [illegible] бы не [illegible], а [illegible]. Мы действуем как бы вслепую, и [illegible] культуру [illegible] или культуру [illegible] [illegible]

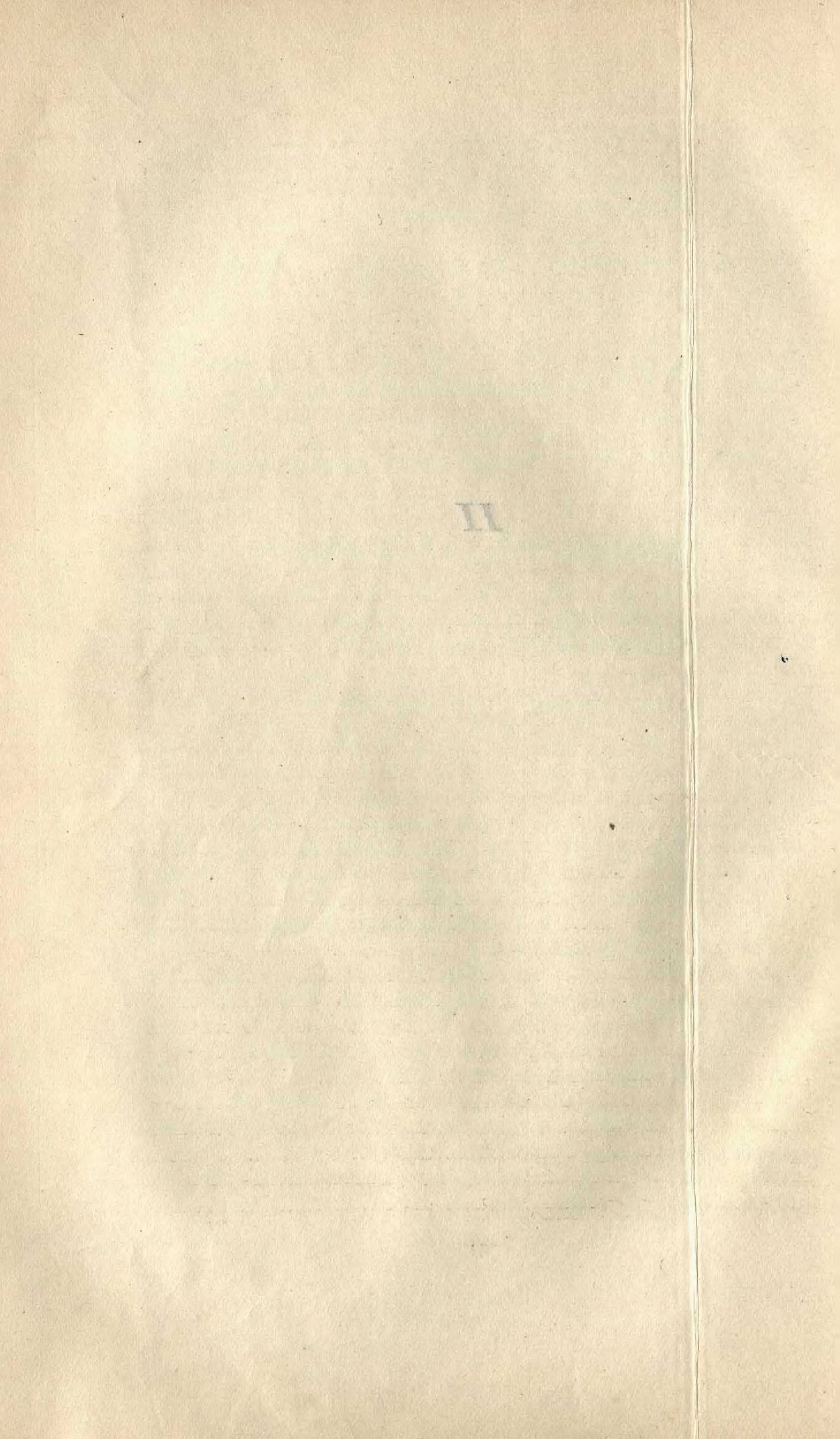
В о п р о с. [illegible]

О т в е т. Это значит, что у большинства режиссеров никакой системы нет. Говорят о «художественной системе», [illegible] по которой работают или работали Художественный театр, Станиславский, Хмелев, Леонидов, [illegible] и др. [illegible] Но это неправда, все это выдумки, а все [illegible]. Я бы не [illegible] этой системой, [illegible] Сама система, [illegible] [illegible] системы.

[illegible] друг другу, но и [illegible] [illegible] что [illegible] [illegible] работа [illegible] [illegible] [illegible] что он [illegible] [illegible] [illegible] для того, чтобы [illegible] что это [illegible].



II



1

ВОЗНИКНОВЕНИЕ РЕПЕТИЦИОННОГО МЕТОДА

С начала революции я работал в хронике. До революции я работал художником у «А. Ханжонкова и К°». Потом поставил там же одну картину — это была первая русская картина, сделанная на американском быстром монтаже. Называлась она «Проект инженера Прайта». Потом за «футуризм» меня от Ханжонкова уволили, и я должен был поступить к «Козловскому и Юрьеву» (была такая фирма), где я поставил картину вместе с Витольдом Полонским. Картина эта была отнюдь не «футуристическая». Ставил я ее просто для заработка.

Наступила революция. Первые годы революции я большей частью работал на фронтах, руководил хроникальной съемкой боевых действий Красной армии, работая с различными операторами. Со мной работали операторы Э. Тиссе, А. Лемберг, П. Ермолов. Главным образом со мной на фронте работал Эдуард Тиссе, который показывал чудеса хроникальной ловкости. Снимали мы с ним бой с Колчаком. Ездили для съемки с атакой красных броневиков на открытой машине, случайно застряли и оказались шагах в пятидесяти от казацкой пушки. Казаки начали в нас стрелять прямой наводкой из орудия. И вот Тиссе ухитрился снять все до одного разрывы снарядов, адресованных ему. Снимал он с руки тяжелым аппаратом «дебри».

В хроникальной работе очень интересно было вводить практику монтажа и крупные планы. В это время никто из хроникальных операторов понятия не имел, что хронику можно строить по принципу монтажа с какими-то крупными выделениями, что можно снимать сверху,

снизу, что надо снимать рельефно, ясно и выразительно. Операторы считали такую съемку совершенно недопустимой и безграмотной. Интересно, что тот же Тиссе, который сейчас является оператором с большим именем, вначале никак не хотел работать монтажно. А ведь сейчас одна из особенностей Тиссе — это то, что он очень ловко работает с аппаратом по линии различных ракурсов, различных точек зрения монтажной съемки. Раньше приходилось с ним бесконечно спорить. Но я был настолько убежден в правильности монтажа, что в конечном счете победил. То же самое было и с А. Лембергом.

Но после того как мы смотрели снятые куски на экране (когда я их смонтировал и в соответствующе обработанном виде показывал), эти операторы сразу же сделались энтузиастами и крупных планов, и монтажа, и организованной засъемки хроники. В это время начал выдвигаться (сначала он был полу-администратором, полу-помощником режиссера) Дзига Вертов, очень интересовавшийся новыми методами съемок. Постепенно он из технического организатора съемок превратился в художественного организатора и хроникального режиссера. Он страшно увлекся монтажом, крупными планами и организованным построением картин.

Приведу еще биографический факт. Это было на Урале. Мы с оператором возвращались с фронта. В Свердловске я встретил юношу, красноармейца Леонида Оболенского, с которым познакомился. Мы с ним разговорились о кинематографии, и я ему рассказал свою точку зрения на кино, свои «теории». Он был из армии отпущен. Я дал ему письмо в только что открывшуюся Государственную школу кинематографии в Москве. Письмо я дал к В. Р. Гардину, который тогда был директором и преподавателем школы. Когда я вернулся с фронта, я уже застал Оболенского студентом Государственной школы кинематографии.

Я начал посещать школу и интересоваться, что там делается. Попал я туда как раз к зачетным экзаменам. Преподаватели в школе были опытные, но принадлежавшие к тому направлению, которое в то время главенствовало в кино, с моей точки зрения — консервативному. Они работали только на «переживании» и чисто театральными приемами (за исключением В. Гардина, более

«левого»). Специфически кинематографической техники эти преподаватели не знали и считали, что она почти не нужна. На экзаменах целая партия студентов провалилась как совершенно неспособные. Одной из провалившихся учениц была А. Чекулаева (сейчас актриса «Межрабпомфильма»). Я тогда с тщательностью, обрабатывая каждое движение (теории по линии актерской работы у меня не было), начал делать ей этюд для переэкзаменовки. Она исключительно способный человек, и этюд хорошо вышел, причем в этюде я впервые интуитивно, без теоретических рассуждений, применил метод точного построения движений, шаг за шагом, мелочь за мелочью. Потом, когда Чекулаева пошла на переэкзаменовку, экзаменационная комиссия была поражена и удивлена, потому что это был лучший этюд, который когда-либо был показан в школе. Тогда я сразу взял всю партию провалившихся студентов (как-то случайно это оказались самые талантливые студенты школы), и за несколько дней они получили лучшие отметки на переэкзаменовке, и на их этюды ходили смотреть как на показательные.

В то время я узнал, что два студента сделали пародию на те отрывки, которые я ставил экзаменующимся. Эту пародию мне показали. Она была, действительно, невероятно смешно, тонко и ловко сделана. Ее делали студенты А. Рейх и А. Хохлова.

Вскоре меня пригласили преподавателем в Государственную школу кинематографии, дали мне мастерскую — отдельный класс, и все те студенты, которым я помог на переэкзаменовках, записались ко мне.

Но тут произошло другое событие. Реввоенсовет Западного фронта затребовал меня для съемки и предложил съемочную базу сделать в его поезде. Тогда я, оператор П. В. Ермолов и мои ученики уже по Школе кинематографии Хохлова, Оболенский и Рейх поехали на фронт снять там наполовину фронтовую хронику, а наполовину сюжетную вещь — на материале войны с Польшей. Мы написали очень простенький сценарий и сняли картину, наполовину игровую, наполовину хроникальную. Это была, кажется, первая советская картина, снятая на материале гражданской войны (это был 1920 год). Мне передавали потом, что В. И. Ленину очень понравилась картина и что он смотрел ее два раза.

Картину мы, конечно, строили по монтажному принципу и тщательно работали с актером (тогда мы его считали натурщиком). Это была первая работа новым методом, сделанная на молодом гиковском материале, на молодых советских актерах.

Вернувшись с фронта, мы продолжали работу в Государственной школе кинематографии и приступили к созданию теоретической базы для воспитания актеров, начали вырабатывать практику этого воспитания. В моем классе работали еще П. Подобед и С. Комаров (сейчас актеры «Межрабпомфильма»).

В то время у нас зарождалась теория осей и метрической сетки. При примитивном элементарном понимании осевых движений в начале работы у актеров движения бывают несколько схематического порядка. Что такое движение по метрической сетке? Предположим, мне нужно голову повернуть по вертикальной оси направо. Это значит, я должен или держать голову фасом к аппарату, или повернуть ее резко выраженным углом. Мелкие промежуточные движения на метрической сетке мы боялись делать. Потом мы выяснили, что мелкие промежуточные движения можно и надо делать, но очень тщательно и квалифицированно. Так как у нас тогда не было никакого опыта и квалификации, мы движения, которые строили по осям, делали очень грубо. Поэтому наши первые упражнения и этюды были несколько своеобразны: большинство из них носило гротесковый характер (упрощенные движения).

Тогда же мы начали применять зарисовку движений теми человечками, о которых я упоминал раньше (рис. 26). Все изгибы, все направления сочленений на этом человечке можно было зафиксировать, причем в разные стороны повернутый треугольник показывал разные повороты лица. Какую роль играли эти человечки в нашем сознании? Они играли ту роль, что мы, рисуя, приучались «думать движением». Это была первоначальная стадия того периода, в котором Пудовкин рекомендовал думать кадрами. Сначала мы начали «думать» движениями, потом — кадрами, и вот путь от «думания» кадрами к «думанию» кинообразами привел к самому существенному в предварительной работе — к зарисовке сценария. Большинство кадров в режиссерском сценарии должно быть предварительно зарисовано.

Учебные этюды того времени были очень гротесковы по своему характеру, причем интересно проследить связь между естественностью и гротесковостью, между движением и ритмом. Целый ряд движений и положений в актерской работе производит впечатление неестественных и неудобных не потому, что они построены неправильно в смысле рисунка, а потому, что они неправильны ритмически.

Возвращаюсь к школьным временам. Проработав некоторое время, мы сделали ряд учебных этюдов уже в виде целых пьесок с монтажными сменами. В Государственном институте кинематографии был устроен показательный вечер, который потом превратился в ряд показательных спектаклей. Были показаны четыре вещи.

Первая вещь называлась: «Улица св. Иосифа, № 147» (все это было в 1921 году). Заключалась эта вещь в том, что какая-то танцовщица возвращалась после спектакля к себе домой и ложилась спать. Наступала полная темнота. В темноте появлялся электрический фонарь, который проделывал разные замысловатые осветительные манипуляции. Оказывалось, что танцовщицу похищали, потом ее увозили на таинственную улицу св. Иосифа, в дом № 147. Там ее привязывали к столу, а украденную у нее добычу делили. Во время дележа происходила ссора и драка, и, пользуясь дракой, танцовщица освобождалась. Это был первый сюжет.

В этом этюде, в «Улице св. Иосифа, № 147», впервые работал в кинематографии ученик Государственного института кинематографии А. Чистяков, который поступил в школу «сложившимся человеком»: ему было лет сорок. Кроме него, в этюде работали Хохлова, Пудовкин и Рейх.

Второй сюжет был уже гораздо более сложным. Это был этюд, построенный в 24 сменах, беспрерывно идущих друг за другом. Демонстрация этюда продолжалась примерно 30—40 минут. Этюд назывался «Венецианский чулок».

В нем работали: Хохлова, Подобед, Пудовкин и еще несколько товарищей, которые выполняли мелкие роли (рис. 52, 53 и 54).

Содержание «Чулка» сводилось приблизительно к следующему:

Доктор принимает пациентку. Жена доктора (Хохлова) очень ревнива. Она устраивает доктору (Подобеду)

истерику (истерика эта была разделена на несколько самых сложных полуакробатического порядка движений, см. рис. 56). Тогда доктор, огорченный, уходит из дому. Он останавливается перед бархатной колонной, изображающей уличную тумбу с афишами, читает и не видит, что вокруг этой колонны, повторяя его движения, ходит другой человек. Потом они друг друга увидели; оказалось, что это был приятель доктора. Подобед пошел к приятелю, и приятель подарил ему венецианский кружевной чулок, который франты будто бы завязывают в виде галстука. (Пьеса и начиналась с того, что Пудовкин — друг доктора — завязывает этот чулок у себя на шее.)

Возвращаясь домой, доктор мирится с женой и случайно вытаскивает чулок из кармана. Происходит новая истерика, которая достигает апогея при помощи всяких акробатических упражнений и гротескового построения.

В конце этой истерики жена (Хохлова) запирает Подобеда в комнате. Она уходит, а он выпрыгивает в окно, потому что иначе выйти из комнаты нельзя.

Жена, шатаясь по улице, проголодалась и заходит в ресторан. В этом ресторане Рейх один очень здорово «изображал оркестр». Он был дирижером, но так хорошо построил движения, что за ним как бы чувствовался весь оркестр. В этом ресторане сидел Пудовкин. Когда нужно было расплачиваться, оказывалось, что Хохлова забыла деньги. Тогда Пудовкин галантно предлагает ей заплатить. Она краснеет, смущается и уходит. Кстати, я сделал Хохловой шляпу, которая весила, вероятно, кило пять и была сконструирована из железных коробок из-под пленки — архитектурно-скульптурное, паянное оловом построение; это очень характерно для киноискусства 1921 года.)

На улице Пудовкин догоняет Хохлову. Ей деться некуда, и она идет к нему. Он только начинает за ней ухаживать (рис. 57), а она — «гротесково путаться», как вваливается Подобед. Тогда Пудовкин прячет Хохлову за какую-то ширму. Подобед рассказывает своему приятелю, что жена не дает ему покоя с его чулком — ревнует. Подобед уходит. Пудовкин выволакивает Хохлову, хочет ее поцеловать, она дает ему пощечину, а тот делает задний кульбит. Хохлова выскакивает, приходит домой и начинает мириться с мужем (рис. 58). Я не помню точно



Рис. 52. „Венецианский чулок". Пододбед

все, что было дальше, но в общем приходил Пудовкин, она столбенела от неожиданности при виде случайного знакомого, и все выяснялось к общему благополучию (рис. 59).

Был еще третий этюд, более короткий, — «Яблочко». Там работали Комаров, Хохлова, Кравченко и Городецкая (две последние — в очередь).

Четвертый этюд назывался «Кольцо» — совершенно гротесковая вещь. Там впервые работал В. Фогель.

Был и еще один этюд, который принципиально отличался от всех описанных. Этот этюд являлся «предком» нашей картины «По закону». Он возник таким образом.

Все то, что мы показывали, было интересно и имело



Рис. 53. „Венецианский чулок". Хохлова

успех, но было построено гротесково. Это все были комические вещи, притом комическими они получались не столько из-за сюжета, сколько из-за обостренного построения движений. А нам во что бы то ни стало хотелось перейти к настоящей кинематографической реальной работе.

Этюд «Золото» явился первой вещью, построенной в настоящих реалистических тонах, но на очень четких и ясно построенных движениях. Это была первая кинематографическая вещь. Так же, как и в «По закону», материалом для этюда послужил один из рассказов Джека Лондона—«Кусок мяса», но он был совершенно переде-



Рис. 54. „Венецианский чулок". Пудовкин

лан. Интересно, что когда я начал ставить «Золото», в первые дни у меня абсолютно ничего не выходило, причем мы пытались ставить этюд методом переживаний. Так как ничего не выходило, я в один прекрасный день рассердился и начал ставить буквально каждое движение, каждый сантиметр, а актеры, уже достаточно опытные в то время, увязывали эти схемы с настоящим чувством. Эта работа в смысле эмоциональном и техническом проходила очень гармонично, чувство и техника в ней шли рука об руку.

Содержание «Золота» было таково: открывается зана-

вес, стоят ширмы и кубы. Из разных углов сцены, из этих кубов и ширм происходят пробеги людей. Они что-то растаскивают. Следующий эпизод—аптека. Туда приходит Пудовкин, играющий бандита, и уговаривает аптекаря продать ему стрихнин. Тот продает. Пока Пудовкин в аптеке, Хохлова и Подобед (два других грабителя) приходят к себе домой, разворачивают пакет (это была обыкновенная бухгалтерская книга, завернутая в черный шелковый платок), разворачивают очень медленно. Бухгалтерская книга изображает плиту золота. На лицах Хохловой и Подобеда «отражается» блеск золота. Золото их «завораживает». Каждый начинает мечтать о своем, а потом они неожиданно встречаются взглядами, какими-то насторожившимися, подозревающими друг друга. Эта сцена очень хорошо была актерски сделана. Такая некинематографическая, не «внешняя» вещь, как мечта о том, что будет с золотом, «как потом заживем», была совершенно безукоризненно актерски сделана Хохловой и Подобедом. Подобед предлагал Хохловой убить ножом Пудовкина, который должен скоро вернуться. Приходит Пудовкин очень веселый, начинает кипятить чай, разливать его, подсыпает стрихнин во все стаканы, кроме своего, и очень уговаривает товарищей пить. Подобед выпивает чай, Хохлова не пьет. Пудовкин тянется за сахаром. Хохлова втыкает ему нож в спину. (Между прочим, когда Пудовкин приходил, то Подобед меланхолически стоял и точил бритву.)

Вся сцена чаепития строилась на том, что Хохлова выдвигала и задвигала ящик стола, чтобы успеть вынуть незаметно для Пудовкина нож. (Очень долгое время игра строилась на этом выдвижении и задвижении ящика). Раненый Хохловой Пудовкин очень сложно падал со стола. (Это было знаменитое падение Пудовкина, которым он до сих пор гордится.) Пока Пудовкин падал, Подобед вытаскивал пистолет и убивал Хохлову. Тогда умирающий Пудовкин манил пальцем Подобеда и говорил ему на ухо: «Стрихнинчик в животе!» Подобед подбегал к стакану, нюхал его и начинал в течение целых 10 минут умирать. У него делались судороги от стрихнина. Когда все трое уже окончательно умерли, этюд кончался.

Несмотря на гротесковость построения, этот этюд был достаточно кинематографично сделан.



Рис. 55. План репетиционной сцены в киношколе в 1920 г.

Все перечисленные вещи были поставлены в показательный спектакль. Сначала мы показали этот спектакль как отчетный, но потом появилось такое количество требований на его просмотры, что мы беспрерывно в течение нескольких месяцев его демонстрировали. Школа тогда уже была, кажется, государственным техникумом. Ходили на эти спектакли решительно все: театральные режиссеры, кинорежиссеры, театральные актеры, директоры и акционеры (тогда они еще были) кинофабрик. Эти спектакли являлись новостью в смысле актерской игры и построения движений, а также построения этюдов в целом.

Я не упомянул о самом главном — почему мы устраивали эти спектакли и этюды. Потому, что мы ничего другого делать не могли: пленки тогда не было. Картина «На красном фронте» снималась на позитивной пленке, а печаталась на кустарной русской. Был такой специалист Минервин, который делал кустарную пленку. В конторе у него чернила были налиты в рюмку. У него была очень интересная лаборатория. Он, например, сушил рамки с уже отпечатанными кусками в саду на деревьях. Работал он на Тверской, садик был небольшой. Нельзя себе представить, какая там была пыль, какая грязь!

Что собою представляла гиковская сцена? (В 1933 г. при репетициях «Великого утешителя» я в точности эту сцену восстановил и на ней работал.)

План устройства всего демонстрационного зала (рис.

55) был построен таким образом. Во-первых, было очень мало места для зрителей. Перед сценой стояли амфитеатром скамейки — несколько рядов. Сцена обрамлялась двумя колоннами, между которыми располагался первый сдвигающийся и раздвигающийся от центра занавес. С боков были кулисы. Дальше шел второй занавес, тоже сдвигающийся и раздвигающийся. Сзади был фон, а с боков были две комнаты для реквизита, мебели и актеров. За одной из колонн, невидимый зрителю, обыкновенно стоял Сергей Петрович Комаров, который нес самую ответственную работу в спектакле: он монтировал — он со списком сцен, зная наизусть все этюды, давал сигналы двум студентам, когда нужно открывать и закрывать занавесы. Он также давал сигналы человеку, который включал и выключал лампы. Лампы были расположены довольно просто (полуваттные лампы, кажется по 500 или по 1000 свечей): сзади стояла одна или две, сверху была лампа и на передней сцене с боков были две лампы. Действие происходило либо на заднем, либо на переднем плане. Когда оно происходило на переднем плане, второй занавес был закрыт, за ним переставлялись мебель и реквизит. Самой сложной была перестановка вещей и реквизита на первой сцене, потому что мы давали действие беспрерывно. Занавес закрывался и сразу открывался. Нужна была большая организованность для того, чтобы к моменту открытия занавеса успеть расставить вещи. Если это было несколько затруднительным, мы строили сцену так, что актеры оставались перед первым занавесом; когда первый занавес закрывался, актеры еще продолжали играть, а за это время успевали на первый план переставить нужные вещи и реквизит.

Мебель была настоящая: кресла, столы, стулья, и условные кубы, условные ступеньки, из которых составлялись разные декоративные комбинации. Кроме того, для монтажного построения движения и для лучших мизансцен употреблялись черные бархатные ширмы в виде четырехугольных колонн. Это было все оборудование сцены.

Спектакли были очень живые, движения своеобразно построены, но самое интересное, что было по крайней мере для меня притягательно на рядовых спектаклях, — это перестановка реквизита. Я очень часто не смотрел



Рис. 56. „Венецианский чулок". Хохлова и Подобед

спектакля, а становился рядом с Комаровым, залезал на какую-нибудь лестницу повыше и наблюдал, как происходила перестановка вещей и реквизита, которая тоже была построена совершенно точно во всех движениях, как срепетированный этюд. Вещи всегда лежали на определенном месте, и было рассчитано, как лучше их взять, чтобы быстрее поставить на сцену. Это просто была нотовская работа по перестановке вещей. Очень интересно, что те студенты, которые занимались этой перестановкой, в учебных этюдах сделали необычайный скачок вперед в смысле приобретения актерской техники. Организованная перестановка вещей сыграла огромную воспитательную роль для студентов по работе над движением.

Систему ведения гиковских спектаклей я через двенадцать лет применил в работе над «Великим утешите-

лем». Эти спектакли имели для нас большое значение, над которым молодым гиковцам следует серьезно призадуматься. Я знаю по своей практике, что молодые режиссеры, кончившие институт, ходят с фабрики на фабрику и, казалось бы — совершенно законно, требуют постановки. Им большею частью, по крайней мере в наших московских условиях, отказывают, и тоже до известной степени поступают правильно, потому что молодой режиссер, молодой гиковец, ничего не предъявляет руководителям фабрики, что бы их могло заинтересовать. В то время, когда мы делали эти спектакли, начала уже появляться пленка, но постановки давали только старым опытным режиссерам, а мои ученики и я не были старыми, опытными режиссерами, никто бы нам постановки не дал. Давали постановку Гардину, Протазанову, старым апробированным режиссерам, но мы постановку в 1923 году все-таки получили, потому что мы доказали свое право работать нашими показательными спектаклями (в 1923 году мы работали уже не в Государственном институте кинематографии, а коллективом в отдельной мастерской).

Возвращаюсь к своему рассказу. Затем произошло следующее: я и те, которые со мной работали — Пудовкин, Хохлова, Комаров, Подобед и др., ушли из ГИКа потому, что в ГИКе началась борьба из-за методов воспитания актера. Там создались два направления, оба нас не привлекающие. Одно направление — сугубо театрального воспитания актеров, воспитания по старинке, и второе направление, которое брало корни от нас же, но превращало работу над кинематографическим актером в схематическую, неестественную, нарочитую. Оба эти направления совершенно нас не привлекали. Борьба вокруг этих направлений была настолько велика, что мы вынуждены были отделиться и организовались при Опытно-героическом театре в виде самостоятельного производственного коллектива. Мы начали добиваться постановки. При коллективе была учебная мастерская, мы продолжали совершенствовать себя и приглашали новых людей для пополнения, главным образом, нашего актерского состава. С нами ушел из ГИКа и В. Барнет, который тоже работал в мастерской.

В это время произошло очень большое событие в театральном мире Москвы — постановка С. М. Эйзенштейна



Рис. 57. „Венецианский чулок". Пудовкин и Хохлова

в Пролеткульте — «На всякого мудреца довольно простоты». Это был значительный оригинальный спектакль, который оказал большое формальное влияние на дальнейшее развитие советского театра. Познакомившись тогда с Эйзенштейном, я очень заинтересовался его работой в театре, он в свою очередь заинтересовался моей работой в кинематографии и начал бывать в нашей мастерской. Тогда в мастерской у нас работала В. Лопатина (та, которая так хорошо смеется в «Великом утешителе»). В мастерской был П. Репнин, некоторое время работали А. Столпер (который сейчас ставит «Медь» в

«Межрабпомфильме»), М. Доллер, В. Свешников и др. Комаров, Хохлова, Пудовкин, Фогель и Подобед работали уже как преподаватели.

Параллельно с работой в мастерской мы ежедневно работали по нескольку часов по съемке фотографий. Мы делали по нескольку десятков фотографий в день, и выбирали из них 3—5 хороших. Каждый человек был у нас всесторонне обснят, в смысле различных типажей и положений. Для каждого человека мы определили этими фотографиями его амплуа, пределы его актерского диапазона, его возможности. Был составлен альбом, который имел решающее значение для нашего перехода на производство (см. рис. 60—73).

Тогда мы приступили к картине «Приключения мистера Веста в стране большевиков».

Эта картина произвела впечатление тем, что она была одной из первых советских картин, снятых на уровне заграничных. Говорят, она не уступала им в смысле техническом и в отношении художественной выразительности.

Очень интересно учесть опыт создания «Приключений мистера Веста». Сценарий был комедийный. И вот интересно, что некоторые сцены, которые производили при чтении сценария очень большое впечатление, совершенно не доходили с экрана. (Сценарий был сделан по либретто Асеева Пудовкиным и мною). Отдельные места сценария при чтении вызывали смех, например сцена, когда бандиты под видом большевиков грабили иностранца. Они ночью являлись к нему загримированные страшилищами в вывернутых тулупах и вооруженные серпами и молотами. На экране эти сцены дошли хуже, а те сцены, которые при чтении никакого смеха не вызывали, вызывали смех при проекции с экрана. Это очень интересно в смысле учета характерных особенностей воздействия литературы и кинематографа. Мы тогда еще об этом мало знали. Первый очень серьезный урок сценароведения был нам дан «Мистером Вестом».

В работе над «Вестом» у нас был применен полурепетиционный метод. (Я думаю к нему вернуться в ближайших постановках, но уже в более широком плане.) Я ходил на съемках и на репетициях как «главнонаблюдающий» или «главнокомандующий», а Пудовкин, Хохлова, Оболенский, Комаров, Подобед делили сцены

по декорациям. Каждый из них отдельно репетировал по моим указаниям в течение дня или двух отведенный ему участок сцены или целую сцену. Я ходил по павильону от одной декорации к другой и наблюдал, как эти репетиции происходят. Все сцены были до мельчайших подробностей поставлены таким методом, разными сорежиссерами, разными ассистентами, но под единым моим управлением. Таким образом, уже в «Мистере Весте» репетиционный метод применялся, но не вся вещь целиком была заранее прорепетирована, а заранее репетировались отдельные сцены. За день, за два до съемки репетировались все сцены, какие должны были сниматься в данной декорации.

Директор фабрики реагировал на это почти как на вредительство. Приходилось каждый день выдерживать борьбу за право репетировать. Директор требовал от нас, чтобы мы прекратили «безобразия, хулиганство и неразумную трату времени».

Интересно вспомнить условия работы. Павильон был пустой и не отапливался (была зима), света хорошего не было. Снимал блестящий оператор, который сейчас, к сожалению, почти не работает,— Левицкий А. А.

Мы снимали все с «арками», т. е. с одной парой углей. (Представьте себе, что из прожектора вытащили пару углей и без всяких зеркал ими светят.) С такими «арками», заключенными в железную коробку, мы сняли всю картину. Такой же был и верхний свет. Угледержатели были настолько плохими, что угли все время падали, прожигали пол, столы, стулья и костюмы актеров. Это была очень опасная для актеров съемка, но улучшить ее тогда было невозможно. Оператор Левицкий так умел применяться к обстоятельствам, что делал совершенные чудеса с освещением. Для того чтобы к сцене «В тюрьме» сделать интересное освещение, Левицкий взял только одну арку, подвесил ее сверху на месте воображаемого потолка, нашел где-то на дворе выломанную решетку от железных ворот, привязал ее веревками под этой аркой, и вся комната осветилась замечательными полосами и узорами. Это был очень эффектный кадр (рис. 76).

Поскольку тогда работать было тяжело, мы ввели особую шуточную систему премирования. За примерную дисциплинированную и ударную работу выдавали коричневую пуговицу, которую носили в петлице. За ра-



Рис. 58. „Венецианский чулок“. Подобед и Хохлова

боту, связанную с риском для жизни, выдавали красную пуговицу. Наши ребята показывали чудеса дисциплины. Например, снимают Комарова крупным планом; в это время с петель срывается большая дубовая дверь и ударяет Комарова по голове. Левицкий, не смущаясь, продолжает снимать. Мы потом смотрели кусок кадр за кадром. Комаров, видя, что эта дверь летит прямо на него, ни на секунду не переставал играть. За это он получил только коричневую пуговицу. Хохлова снималась пять дней с температурой более сорока: у нее была корь. Хохлова работала полный день, а мы работали в две с половиной смены, и никому в голову не могло притти (настолько трудно было получить постановку, и настолько важно было ее сделать!), что Хохлова не должна сниматься. Мы должны были снимать во что бы то ни стало. С. Слетов выбивал стекла голыми руками — это была самая обыденная вещь.

Интересной в смысле дисциплины и показательной для



Рис. 59. „Венецианский чулок“. Финальная сцена

нашей работы того времени была история с перелетом между домами и то, что произошло в связи с этим у Фогеля и одного из трюковых актеров нашей мастерской (назовем его «Икс»). В картине «Приключения мистера Веста» есть такой трюк: между двумя домами на высоте пятого этажа протянута веревка — так на экране. На самом деле, это не два пятиэтажных дома, а три: один дом с одной стороны, а с другой стороны еще дом, за ним второй. Между первым и вторым небольшой пролет. На крыше в этом пролете сделана петля (за две трубы или за две балюстрадины была зацеплена сделанная из веревок восьмерка), а к центру петли вела веревка, которая другим концом была укреплена на крыше противоположного пятиэтажного дома; этот конец веревки держали руками пять человек. Актер «Икс» на этой веревке должен был перебираться руками и ногами с правой стороны на левую. Потом веревку должны были отпустить, и она должна была начать раскачиваться между

домами, пока не успокоится. Монтажно это делалось так: веревку отпускали, она летела между домами (на экране не было видно пустого пролета между ними). Актер, как будто, влетал в окно. Я просил актера «Икс» тренироваться; прикинули, сколько времени нужно это делать, в мастерской повесили тренировочную веревку. «Икс» полазил раз-два и заявил: «Больше не надо: я все и так сделаю». Во время съемки был пятнадцатиградусный мороз. «Икс» полез. Чтобы «Икс» не разбился, его «страховали» — у него на руке был кожаный браслет, и этот браслет куском крепкой веревки был прицеплен на карабине к основной. Если бы «Икс» отпустил руки, то он остался бы висеть на браслете. Это была единственная возможная страховка, иную страховку было бы на экране видно. «Икс» полез, посредине устал, повис на страховке и попросил его с веревки извлечь. А он висит между двумя домами на высоте пяти этажей, и никак его не достанешь. С большим трудом «Икса» сняли. О перелете «Икс» не вспоминает до сих пор. «Икс» — здоровый человек, хороший актер, крепкий, храбрый парень, и этот случай произошел только потому, что человек серьезно не тренировался.

Потом взялся за этот трюк Фогель, он тренировался на веревке в мастерской недели две. На съемке при еще большем морозе Фогель пробовал дрыгать в воздухе ногами, требовал шутя, чтобы ему дали туда папиросу или рюмку водки и т. д. Он несколько раз повторил трюк перелета, сделав его технически совершенно блестяще. Когда Фогель слез, выяснилось, что восьмерка из веревок, на которой он раскачивался, протерлась во время последней съемки, и ее держал один Свешников (ассистент и член нашего коллектива), а съемка была минут 15. Представьте себе: Свешников держал руками веревку, на которой раскачивался человек на высоте пятого этажа, и держал ее в мороз, на скользкой крыше. Если бы Свешников веревку выпустил, Фогель разбился бы.

Между прочим, Свешников, Фогель и Слетов были у нас все время специалистами по работе на высоте. Фогель залезал на одну из самых высоких фабричных труб в Москве, гулял по ее венку и выбивал чечотку. У него было просто атрофировано чувство высоты. То же самое

проделывали Свешников и Слетов. Они все были усыпаны красными пуговицами. В «Луче смерти» Слетов спускался по веревке примерно с седьмого этажа (рис. 74, 75, 77).

После «Приключений мистера Веста» (рис. 78—82), мы сделали «Луч смерти». (В этой картине Пудовкин прыгал с четвертого этажа, причем сделал это неудачно — разбился и лежал недели две больной. Пожарные зазевались и опустили сетку во время прыжка.) Это довольно своеобразная картина (рис. 83—86).

У нас было настолько большое желание завоевать себе право работы в кинематографии и сделаться самыми первыми, самыми лучшими, что мы решили во что бы то ни стало продемонстрировать все, что мы умеем делать. Мы написали вместе с Пудовкиным сценарий, в который впихнули почти все, что могут делать кинематографисты, — все кинотрюки, все кинокомбинации, все кинopоложения, и сценария, конечно, никакого не получилось. Но картину мы сняли. Это был наш технический прейскурант. «Посмотрите все, что мы можем делать. Ничуть не отстаем от Запада и Америки».

В это время Эйзенштейн понял настоящие задачи нашей кинематографии, он понял, что надо сделать ленту на русском революционном материале, который у нас тогда считался «недостаточно фотогеничным». Мы говорили: вот снимает какой-то режиссер городового, и ничего у него не выходит. А дело было в том, что этот режиссер городового плохо снимал, а не в том, что русский материал не фотогеничен. А нам все-таки казалось: как, мол, революционную борьбу с этим городовым показывать, когда он плохо выходит? Вот насколько мы были тогда наивны и безграмотны! Эйзенштейн начал работать над «Стачкой». Он показал эпизод революционной борьбы русских рабочих, причем картина была двоякого рода: с одной стороны, в ней уже было все то лучшее, над чем впоследствии работал Эйзенштейн, а кроме того, картина была сделана и в плане театрального гротеска, в основном для кинематографа не подходящем, и Эйзенштейн на практике увидел, что на театральных приемах работать нельзя. Так как Эйзенштейн — человек, я считаю, гениальный, то он с необычайной легкостью, после уроков «Стачки» сразу усвоил все законы и требования кинематографии.

После «Луча смерти» я был приглашен на 3-ю фабрику Госкино. Вместе с моим приходом там случилась «катастрофа» — полное отсутствие денег, хоть закрывай фабрику (а все режиссеры снимали дорого). Тогда мы с В. Шкловским начали думать: как же сделать дешевую и художественную картину? В смысле творческом нам было ясно, что актер в картине должен играть методом того этюда «Золото», который мы делали в ГИКе. Мы стали подыскивать тему и нашли рассказ Джека Лондона «Настоящее», на основе которого в одну ночь мы вдвоем написали монтажный сценарий (13 часов, не отрываясь, писали; когда встали из-за стола — все было кончено). Тогда же вместе со Шкловским была составлена докладная записка на имя дирекции Госкино.

У меня сценарий приняли. Только по привычке сказали, чтобы Хохлова не играла, потому что она не хорошенькая, а в кинематографе нужно снимать хорошеньких женщин, и... чтобы по возможности играло меньше членов нашего коллектива. В результате мы все-таки настояли на своем: коллектив снимался. «Русь», в которой начала работать большая часть членов нашего коллектива, уступила на несколько часов в день Комарова и Фогеля; кроме них, снимался П. Галаджев, который тоже работал в нашем коллективе. Снимался Подобед, который так же, как Галаджев и Хохлова, не успел еще уйти «на сторону».

Как мы работали над картиной «По закону»? (См. рис. 87—93). В ней была одна декорация. Эту декорацию мы построили на натуре во дворе фабрики. Снимать картину Левицкий не мог: он был занят другой постановкой; и тогда он мне предложил начать работу с молодым, начинающим оператором (он раньше был осветителем, потом фотографом-хроникером) — с К. А. Кузнецовым. С этой картины я начал с Кузнецовым работать почти беспрерывно. Кузнецов снимал фильм «По закону», а Левицкий был шефом этой постановки. Он часто наведывался к нам и руководил съемкой. Работа шла так: утром мы снимали, а весь вечер и часть ночи мы репетировали то, что будем завтра снимать, с максимальной тщательностью, до последней мелочи, до последнего движения. Таким образом, репетиционный метод в картине «По закону» был несколько своеобразного характера. Он приближался к методу «Веста». Репетиции

происходили всегда накануне съемки. Но в этой картине не было применено метода использования ассистентов, который применялся в «Весте». Все сцены с самого начала до конца я ставил сам, уже не работая с помощниками. (В период «Луча смерти» мы продолжали также работать режиссерски коллективно, т. е. я был главным режиссером, а Пудовкин, Комаров, Оболенский, Хохлова были режиссерами-ассистентами, или сорежиссерами, т. е. они готовили сцену по моим указаниям.) Мы применяли в «Луче смерти» еще интересную разработку массовых сцен. Об этом я буду говорить потом, в главе о репетиционном методе.

Интересно вспомнить, как происходили натурные съемки «По закону». Мы должны были весной успеть поймать ледоход. У нас на снегу на берегу реки был выстроен домик, причем этот домик должен быть залит водой, когда тронется лед. (В этот год случилось наводнение, и домик оказался посредине разлившейся реки). Мы должны были успеть снять сцены на льду до наступления ледохода, а когда он будет — не было известно.

Это была физически самая тяжелая работа в моей «киножизни» и в жизни нашего коллектива. Во-первых, приходилось все время работать на льду. У актеров руки и ноги были в ссадинах и в крови. Актеров (и попутно — группу) все время поливали из шланга водой, а для ветра стоял аэроплан. Снимали мы беспрерывно, с наступления темноты до рассвета, весь вечер и всю ночь. Потом приезжали ко мне домой, сваливались все вместе в кучу, мокрые, часто не раздеваясь — не было сил раздеться, — и засыпали. Потом нас будили и отвозили на машине за город опять на съемку. Так снимались неделю. Буквально чудеса в работе показывал опять-таки Свешников, да и все — тонули, проваливались в проруби и т. д. Повторяю: это была очень тяжелая работа.

Следует обратить внимание на основное: репетиционный метод зародился еще в показательных спектаклях ГИКа, в картине «Вест» и в картине «По закону». (Параллельно с нами никто репетиционным методом не работал, за исключением «Фэксов», которые начали его применять на производстве несколько позднее. «Фэксы» применяли репетиции при постановке картин «С. В. Д.» и «Новый Вавилон». Они понимали репетиции иначе, чем мы. Имея свою мастерскую и возможность снимать

на фабрике, они до съемочного периода и во время этого периода делали этюды с актерами и различные упражнения по поводу картины. Репетиции, как таковой, — репетиции сцен у них не происходило. Практически, например, «Новый Вавилон» снимался очень долго, так как очень много времени потратили на репетиции по поводу вещи. Такая репетиция, безусловно, повысила художественное качество произведения, но не ускорила сроков его производства, и поэтому метод, примененный «Фэксами», не является, по-моему, полноценным. Метод буквальных репетиций, репетиций самой вещи дает гораздо бóльшие и лучшие результаты.)

Я рассказал о творческой биографии моих ближайших товарищей, начиная с первых лет нашей совместной работы, для того, чтобы молодые киноработники могли сделать поучительные для них выводы.

Я убежден, что метод коллективной работы завоюет в ближайшем будущем прочное положение в советской кинематографии и поможет ряду работников лучше и четче организоваться.

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Вопрос. Как в этюде «Венецианский чулок» переходили от эпизода к эпизоду?

Ответ. Этот переход производился приблизительно в следующем порядке:

Первый кусок — Пудовкин завязывает галстук, идет перед небольшой щелью переднего занавеса. Следующий кусок (занавес закрывался и сейчас же открывался) — шла сцена приема доктором пациентки. Занавес закрывался, и сейчас же выходила Хохлова, подглядывала в дверь, сердилась, уходила. Дальше шло продолжение сцены Подобеда с пациенткой. Передний занавес закрывался, одновременно закрывался задний; передний открывался, на фоне заднего занавеса происходила встреча пациентки с Хохловой. Затем передний занавес закрывался, одновременно с закрыванием выносили черную ширму, за которой уже стоял Пудовкин. Занавес открывался, входил Подобед, читал объявление, шла сцена встречи друзей. Опять закрывался занавес, на второй сцене уже был приготовлен диван. Передний занавес раскрывался, одновременно открывался задний

занавес, и Хохлова делала «истерику» и т. д. Все время шла комбинация открывания и закрывания занавесов и работы то на первом, то на втором плане.

Во время спектакля Хохлова переодевалась раз пять, причем переодевание тоже было организовано: несколько человек держало костюм наготове.

Вопрос. Можно ли утверждать, что метод предварительного спектакля до некоторой степени привязывает кинематографию к театру, что этот метод определяет диапазон картины, и что не всякую картину можно прорепетировать?

Ответ. Любую картину можно репетировать. Больше того: можно прорепетировать картину, уже заснятую, т. е. сделать «обратную» репетицию, для изучения репетиционного метода.

В «Великом утешителе» были места (например бунт), которые не были показаны на репетиции. На отчетном спектакле режиссер сидел рядом со сценой, читал не показанные места по сценарию, рассказывал о них. Репетиционный спектакль — это спектакль рабочий, деловой. Репетиция нужна для того, чтобы знать, как актеры проработали свои роли. Нельзя, чтобы репетиционный спектакль смотрело 200—300 человек, его могут смотреть максимум 20—30, а лучше всего, если только 5—6 человек. Если строить показ в расчете на большую аудиторию и, следовательно, на различные точки зрения, то придется его строить не по кинематографическим законам, а по театральным.

Конечно, отсутствие крупных планов сказывается на результатах. В. М. Гардин когда-то в ГИКе для крупных планов применял рамки разных размеров, в которых делались этюды по работе над лицом и средними планами. На спектакле можно давать свет прожектора только на лицо. Целый ряд затруднений в репетиции возникает, но все-таки самое главное — это то, что на ней можно увидеть актера и подготовить его к работе перед киноаппаратом. Это лишь репетиция будущей игры актера, в связи с чем спектакль имеет косвенное отношение к будущей картине. Это репетиция всех общих планов и всего материала для крупных. Надо самому режиссеру так расценивать репетиционную работу и приучить к этому других.

2

ЭКОНОМИЧЕСКИЕ ПРЕИМУЩЕСТВА РЕПЕТИЦИОННОГО МЕТОДА

Вспомним, как в нашей кинематографии в течение долгого времени было принято снимать картины. Замечательная картина «Старое и новое» Эйзенштейна снималась три года; совершенно естественно, что она дорого стоила. «Дезертир» Пудовкина снимался два года; картина стоила больше 700 тысяч рублей. «Конвейер смерти» режиссера Пырьева снимался тоже около трех лет. Два-три, даже четыре года — это для нас совершенно реальные, привычные сроки постановок.

Три года держать группу, три года насчитывать накладные расходы на картину — это значит истратить совершенно невероятную сумму денег. А эти деньги мы отрываем от ряда других полезных и нужных производств. Хорошо, если бы через три года картины получались такие же замечательные, как «Старое и новое», такие хорошие, как «Дезертир» или «Конвейер смерти». Чаще бывает, что два-три года тратятся на постановку, а картина потом идет «на полку», и это считается в порядке вещей. Мы к этому привыкли, больше этому не удивляемся.

Иногда наше снисходительное отношение переходит в другую плоскость: мы начинаем на страницах газет дискуссии о творческом режиме экономии. На страницах газеты «Кино» велась такая дискуссия, которая абсолютно ни к чему не привела. Картины попрежнему снимают очень долго, попрежнему на них тратят огромные деньги.

Репетиционный метод является одним из конкретных ответов на вопрос, поставленный в плане проведения

творческого режима экономии в жизнь. Есть целый ряд товарищей, которые почему-то находят его неправильным и неудачным, но надо разговоры и споры о репетиционном методе поставить в совершенно особую плоскость и спорить только тогда, когда у спорящего есть какие-то конкретные контр-предложения: как сделать, чтобы снимать картину быстро, дешево и хорошо. В плане теоретическом спорить о репетиционном методе сейчас уже совершенно недопустимо. Если кто-либо репетиционным методом почему-то недоволен, то он должен немедленно сделать конкретное предложение, чем же его заменить, а на разговоры «вообще» мы не имеем никакого права, как честные кинематографисты, как честные граждане Советского союза, потому что тот перерасход, который мы делаем, снимая картины, является преступлением, и преступлением государственным. Конечно, не все картины стоят дорого и долго снимаются. Картина «По закону», где частично применялся репетиционный метод, стоила очень дешево. Ее фактическая стоимость без накладных расходов — 13 тысяч рублей, с накладными расходами — 30 тысяч; но накладные расходы в применении к отдельной картине — вещь условная.

Если сценарий картины, которая снимается три года, хороший, все равно с ним могут произойти неожиданные неприятности при затяжных сроках съемки. Например, снималось много картин на иностранной тематике. «Конвейер смерти» делался на материале Германии. Тем временем Германия фашизировалась, и поэтому, когда заканчивали картину, ее пришлось очень сильно переделывать. Такая же история произошла у Пудовкина в «Дезертире», у Пискатора в «Восстании рыбаков».

Зачастую наши картины, имея в основе удовлетворительный сценарий, отстают от жизни, делаются неактуальными потому, что их слишком долго снимают. Я убежден, что у Эйзенштейна в картине «Старое и новое» целый ряд недостатков произошел именно потому, что за три года, в течение которых он снимал картину, жизнь перегнала сценарий и картину.

То, что картины долго снимаются, отражается вообще на всем ходе производства. Увеличиваются накладные расходы на производство, и поэтому, если даже начать снимать картину правильно, рационально, то все равно

очень дешево ее снять нельзя. Постановка картины «Великий утешитель» была организована совершенно правильно в смысле методов съемки, но стоила значительно дороже, чем должна была стоить при этой правильной организации. Почему это произошло? Потому что цехи, которые в порядке хозрасчета должны обслуживать картину, обременены колоссальными накладными расходами из-за того, что другие картины на фабрике снимаются очень долго и дорого. На фабрике «Межрабпомфильма» прокат бутылки из-под пива стоил дороже, чем новая бутылка с пивом. В одной из декораций снималась на окне маленькая занавесочка — шторка, стоимость которой в государственном магазине — рублей 8, а за прокат этой шторки, полученной в реквизиторском цехе, за несколько дней группа заплатила 80 рублей.

Картина «Великий утешитель» является примерной в смысле экономного использования света. Такие важные декорации, как комната Дульси и камера, половина декорации кабинета начальника тюрьмы, большей частью сняты с одной «аркой», которая берет только 150 ампер электроэнергии. Экономнее ничего нельзя придумать. Количество съемочных дней в павильоне было очень небольшое, примерно около 40, а электроэнергия стоит в картине около 30 тысяч рублей (самое большее, что можно было истратить на свет при наших организационных данных, 10—12 тысяч).

Директивные органы в своих постановлениях совершенно четко и ясно поставили перед всеми нами вопрос о необходимости разрешения в ближайшее время двух важнейших задач: первое — проведение строжайшего режима экономии и второе — освоение советского производства. Совершенно естественно, что если эти задачи поставлены перед всей Советской страной, то они поставлены и перед советской кинематографией. К сожалению, по линии практического осуществления этих задач в кинематографии пока сделано очень мало. Когда мы начали работать над картиной, мы подписали социалистический договор, в котором обязывались снять картину в два месяца (в смысле съемочного периода) и снять картину целиком на советской негативной пленке. В этом мы видели возможность принять конкретное участие в разрешении задач, поставленных перед нами директивными органами.



Рис. 60. Из альбома мастерской—Пудовкин и Хохлова

В чем же преимущества репетиционного метода?

Первое преимущество — это по линии сценария. Раньше, без репетиционного метода, мы сценарий проверяли один раз, перед пуском в производство. Дальше можно было или неорганизованно переделывать его во время съемки, что бесконечно дорого стоило и давало плохие результаты, или же снимать по нему до конца в течение года, двух и т. д. При репетиционном методе сценарий один раз проверяется перед репетицией. Затем беспрерывно проверяется в течение нескольких репетиционных месяцев. При этом методе сценарий все время обрабатывается, отделывается, уточняется, проверяется на конкретных репетициях, причем менять можно все и сколько угодно. Следующая проверка сценария происходит перед пуском в производство, перед съемочным периодом. При этом второй раз сценарий проверяется гораздо более тщательно, чем вне репетиционного метода, потому что он проверяется не только как сценарий, но как сценарий плюс еще показ подготовки актера к работе в данном сценарии. Представление о будущей картине при этом чрезвычайно уточняется. Мы знаем, что

снятые без тщательной проверки картины впоследствии бесконечно переделываются и часто совершенно законно после просмотра попадают «на полку».

Второе преимущество репетиционного метода (самое основное) — это подлинное проведение в жизнь настоящего творческого режима экономии при максимальном повышении качества. Вообще экономить на картине можно было бы и без репетиций, но этого раньше не делали, потому что хотели добиться высокого качества. Почему Эйзенштейн и Пудовкин снимали подолгу? Потому что дирекция знала, что то, что они долго снимают, обеспечивает высокое качество снимаемых лент. Если бы Пудовкина и Эйзенштейна заставляли снимать быстро, тогда, вероятно, качество их лент не было бы высоким. Теперь, когда найден метод быстрой работы, и Пудовкин, и Эйзенштейн, и всякие другие режиссеры безусловно будут снимать быстрее, не снижая качества своей продукции. Можно с уверенностью сказать, что теперь 50 или 100 тысяч рублей мы будем с легкостью экономить на каждой постановке. А я, кроме того, убежден, что экономия на каждой постановке будет значительно больше 100 тысяч рублей, если мы действительно, по-настоящему, будем применять репетиционный метод и усовершенствуем его, не замрем на нынешней стадии его развития. Таким образом, в результате репетиционного метода мы получим миллионы рублей экономии в кинопромышленности всего Советского союза. Если каждый из режиссеров сэкономит хотя бы по 50 тысяч рублей, мы будем иметь от этого огромный материальный эффект.

Следующее преимущество заключается в том, что р е п е т и ц и о н н ы й   м е т о д   д а е т   в о з м о ж н о с т ь   п р о в е р и т ь режиссера. И может случиться, что после того, как режиссер репетицию сделал, всем станет очевидно, что данный режиссер работать с актером не может, и ему постановки не дадут. Да и режиссер сам подумает: «Нет, мне еще поучиться надо». Он может выучиться работать и на репетиции: это тоже будет хорошо.

По линии учебной тренировки режиссера репетиции также чрезвычайно интересны и полезны. Меня спрашивали, как работать с голосом. Очень многие режиссеры с голосом работать еще не умеют, но во всяком слу-

чае в кино нет еще выработанной техники работы с голосом. Какое большое поле для учебы, для экспериментов, для тренировки представляют репетиции в отношении работы с голосом! Режиссер на репетиции сможет, действительно, овладеть звуковым материалом, освоить его, чему-то научиться, что-то найти. А разве на самой постановке, без репетиции, это делать можно? Нельзя, и не только в отношении работы с голосом, но и в отношени работы с актером вообще. Во время репетиционного процесса учится не только режиссер и актер, но и весь съемочный коллектив.

Наконец, Главрепертком, руководство фабрики, директор, руководитель художественно-политического отдела — все эти организации, все руководство при репетиционном методе окажется, действительно, увязанным с работой режиссера, т. е. режиссер при репетиционном методе представит возможность руководству действительно руководить им. Отрыв творческих работников от непосредственных руководителей фабрики, от художественно-политических отделов, является одной из причин заторов в развитии нашей кинематографии.

Творческие работники с руководством недостаточно связаны, в свою очередь руководство недостаточно связано с работой режиссера. Лучше по этой линии обстоит дело на Ленинградской фабрике; поэтому эта фабрика и работает лучше других. При репетиционном методе мы обеспечим связь руководства с творческими работниками. Раньше руководство было последующим, а теперь оно будет осуществляться в момент самой подготовительной работы. Раньше, в крайнем случае, руководитель смотрел на куски и говорил: «Плохие куски» или: «Хорошие куски», а исправлять было уже поздно.

Перейдем к актерам. Скажите актеру во время съемки: «Работай дома!» А как же он будет работать дома, подготовлять роли, готовиться к съемке? Ведь с людьми-то, с партнерами, он не связан. Как он придет с ними в контакт? При работе репетиционным методом актер непосредственно связан со своими партнерами.

Как происходит съемка без репетиционного метода? Сцены снимаются не в хронологическом порядке. Одновременно и строится техническая канва, и происходит какая-то эмоциональная зарядка, причем одно с другим сталкивается, и результаты естественно получаются не-



Рис. 61. Из альбома мастерской—Оболенский и Хохлова

важные. При всем этом актер часами, а иногда целыми отрезками дня, ожидает своей очереди съемки. Его мотают без конца, наконец позовут снять один план, а потом он опять несколько часов гуляет. Конечно, при такой работе может получиться только халтура.

Эпизоды снимаются разрозненно. Разве мыслимо актеру при разрозненной съемке учесть, в какой момент он должен сильнее играть, в какой момент — слабее, где ему нужно подчеркнуть, поднажать, наддать, и где ему нужно смягчить, плавнее, «тоньше» сработать? Разве все возможно учесть без репетиционного периода? Какая бы гениальная голова ни была у актера и у режиссера, все равно в этом расчете будут грубейшие ошибки. При репетиционном методе есть полная возможность правильно рассчитать ударные и неударные моменты в актерской игре.



Рис. 62. Из альбома мастерской—Пудовкин

Репетиции обеспечивают полноценное вживание актера в образ, понимание образа, нахождение характерных деталей, характерных движений для рельефного его выражения. При беспрерывных репетициях основных, кульминационных сцен картины актер максимально хорошо может вжиться в образ, может найти максимум художественного выражения тех задач, которые поставлены перед картиной и, следовательно, перед ним.

Совершенно ясно, что темы и сценарии в современной кинематографии настолько значительны по задачам, что один режиссер самостоятельно разрешить сложную, глубокую социалистическую трактовку сюжета не сможет. Современные темы требуют коллективной работы над ними, коллективного участия в их разрешении. Никогда без репетиционного метода нельзя по-настоящему хорошо организовать участие всего коллектива—съемочного,

актерского и режиссерского—в постановке. Репетиционный метод обеспечивает подлинное коллективное участие всей группы в работе, причем обеспечивает его очень хорошо. На репетициях есть время поговорить, обсудить, высказать свои мнения, притти к какому-то общему решению, отложить ту или иную сцену, еще раз подумать и т. д.

Наконец, репетиционный метод дает ряд элементарных технических и экономических преимуществ. Репетиционный метод ликвидирует всякого рода неполадки, потому что не только помощники, но и реквизиторы и костюмеры присутствуют на самой репетиции и понимают, зачем нужен данный костюм, данный реквизит, данная деталь. Они знают, как этот реквизит используется, как он связан с актером. Помимо непосредственных помощников режиссера на репетиции могут присутствовать и представители цехов, с которыми группа связана по производству. Скажем, понадобилась на съемке чернильница. Принесли бутафорскую чернильницу, а в сцене важно работать крышкой этой чернильницы — открывать ее и закрывать. Выписали чернильницу, ее прислали, а оказывается, крышка, сделанная вместе с чернильницей из папье-маше, — не открывается. Режиссер устраивает скандал; а цех прав: было выписано требование, и он его удовлетворил. Если реквизитор будет видеть сцену и знать, что актер играет крышкой от чернильницы, такого недоразумения никогда не будет.

Репетиция должна происходить по заранее выясненным декорациям и макетам, иначе нельзя построить правильно мизансцену. Если в процессе репетиции выяснится, что дверь в декорации надо ставить не с правой стороны, а с левой, то можно изменить макет и эскиз; а разве можно перестроить декорацию во время съемки? Какая это будет задержка, какая стоимость и какое нарушение общего плана работы! Я в одной картине начал снимать актера П. — ничего не выходило. Дирекция очень решительно подошла к вопросу, аннулировала все, что сняли; я взял вместо П. другого и закончил картину. Но на П. были потрачены деньги, время, энергия. Такого положения при методе предварительных репетиций ни в коем случае не может быть. Если актер плох, его на репетиции можно заменить.

Репетиция повышает квалификацию актера вообще.



Рис. 63. Из альбома мастерской—Пудовкин

Разве может актер по-настоящему повысить свою квалификацию только на съемках? Конечно, нет. А на репетициях он может по-настоящему учиться, повышать свои актерские знания. Наконец, репетиция дает возможность максимального использования штатных актеров. Ведь мы знаем, что штатные актеры постоянно жалуются на то, что их не снимают, — и они совершенно правы; но, с другой стороны, правы некоторые режиссеры, когда говорят, что штатные актеры есть, но половины из них мы не знаем, и может быть, половина из них по квалификации сомнительна. Репетиционный метод дает возможность максимально использовать штатных актеров, повысить их квалификацию и выяснить их творческое лицо.

Перейдем к работе с оператором. Что раньше делал оператор? Прочтет сценарий, немного подумает, поговорит с режиссером — и всё. Оператор не представлял себе плана режиссерской работы, он не знал, с каких точек

зрения, в каких местах, как будет снимать картину. При репетиционном методе он может дать себе полный отчет в своей будущей работе, может представить себе ее полностью. Он может заранее «раскадровать» картину, заранее обдумать и спланировать свет — сделать операторский сценарий. То же самое в работе звукооформителя, который заранее проверяет голоса, интонации актеров. На съемке в этом плане ничего серьезного не сделаешь, а за два-три месяца репетиционного периода звукооформитель может выправить дикцию и натренировать актера говорить правильно. У него времени для исправления недостатков речи достаточно. Работа звукооформителя, оператора и художника при репетиционном методе делается, действительно, коллективно, и это, конечно, повышает идейную сущность картины, повышает качество снимаемого художественного произведения.

Известно, как халтурно строилась работа с композитором. Композитор за несколько дней перед концом съемки, большею частью не видя кусков, писал музыку. Зная сценарий, зная, в каком плане будет сниматься картина, и видя репетиции, — игру актеров, композитор даст лучшего качества работу.

Обсуждая репетиционный метод, надо понять основную мысль, что репетиция в кино не является репетицией будущей картины. Она не даст стопроцентного представления о будущей картине. Если это свойство считать недостатком репетиций, то преимущества их настолько важны и значительны, что с этим недостатком нужно мириться и находить способы его преодоления. Я лично думаю, что способ его преодоления даже не надо находить, потому что так же, как сценарий не является картиной, не является картиной и то, что демонстрируется на репетиции. На репетиции происходит не демонстрация будущей картины, а очень тщательная подготовка игры актеров.

Есть два основных возражения против репетиционного метода. Первое — что нельзя репетировать массовки, и второе — что нельзя репетировать натуру. Наиболее организованная форма массовок в моей практике была в «Луче смерти». Мы снимали на территории теперешнего Парка культуры и отдыха в Москве (бывшая Сельскохозяйственная выставка). Там были нужные нам декоративные домики, которые нас устраивали в смысле

кадров. Я, главный режиссер картины, и мои сорежиссеры выезжали сначала на место съемки и устанавливали все кадры, какие мы будем снимать. После этого те из нас, которые умели рисовать, вынимали блокноты, карандаши, резинки, и все эти кадры зарисовывали (иногда снимали фотографии вместо зарисовок). Кроме того, мы зарисовывали планы места действия, как бы с птичьего полета, фиксируя распределение углов, домов, заборов, загородок, направлений дорог и т. д. Домой мы привозили выбранные нами кадры и точное изображение планов данных кадров. После того мы начинали думать, как максимально экономно и эффектно построить массовку для каждого данного кадра, при учете его специфических особенностей и планировки. Мы находили какой-то рисунок передвижения массы, в данном плане наиболее выразительный. После этого вместе с техническими помощниками мы начинали думать, как организовать нужные, найденные нами передвижения масс. Предположим, у нас массы вливались в промежутки между домами, потом мы решали, что массовка должна принять форму круга, потом этот круг должен вытянуться, потом разделиться на два рукава, один рукав должен потечь в проход направо, второй потечет в проход налево и т. д. Наконец, мы решали, что на первом плане в это время происходят какие-то отдельные индивидуальные пробеги. Вот все это мы изображали графически в нужной последовательности на ряде листов бумаги. Массовка у нас записывалась на отдельных карточках, на отдельных рабочих планах, в которых были учтены все передвижения масс. Дальше мы выяснили, кто, в какой месяц, по какой карточке управляет передвижением толпы. Сразу же становилось ясно, что один человек всем управлять не может, что в массовку должно быть брошено несколько руководителей, которые каждое изменение направления, каждую перестройку производят в нужный момент с отдельными группами массовки. По карточкам мы устанавливали «командиров подразделений», «взводов» и «групп».

Составлялся отдельный план управления этими командирами. Так как массовки были большие, то обыкновенно управление проводилось по револьверному выстрелу. В нужный момент раздавался выстрел, и он являлся сигналом для одного из сорежиссеров или техни-



Рис. 64. Из альбома мастерской—Фогель

ческих помощников, выпускающего массовки в нужном направлении.

Всякая массовка состоит из двух элементов: из графически запланированых передвижений толпы и из индивидуальной работы актеров. Общее развитие массовки идет как фон, а окраска ее — отдельные эмоциональные моменты — должны быть в ней выполнены каким-то индивидуальным актером. Человек падает, и через него перескакивает лошадь, или человек на кого-то налетает. (Целый ряд таких трюковых моментов был в «Луче смерти».) Я раньше говорил, что аналогичные «индивидуальные» кадры массовки можно найти в картине Пудовкина «Дезертир» (эпизод борьбы за знамя). Таким образом в массовках должны быть даны и актерские индивидуальные куски, подчеркивающие характер массовки. На съемке мы распределяли людей между отдельными режиссерами, выбирали актеров на индивидуальные задания, затем несколько режиссеров до нача-



Рис. 65. Из альбома мастерской—Фогель

ла съемки в отдельных уголках репетировали индивидуальные актерские куски, с каждым актером в отдельности. Так мы получали очень хорошие результаты в смысле экономическом и организационном. Массовки «Луча смерти» должны были занять несколько дней, очень тяжелых, мучительных. Мы снимали при плохой погоде, и только благодаря тому, что все заранее было разработано, у нас съемки прошли показательно в один или два дня. Как бы ни была картина снята, репетиционным методом или нерепетиционным, а массовки все равно выгодно таким образом рассчитать и с помощниками организованно поставить.

Графическую часть массовки бессмысленно заранее репетировать; такие массовки нужно перед съемкой несколько раз повторить, а потом уже снимать. Но отдельную индивидуальную игру в этих массовках можно и надо репетировать, хотя бы так, как мы репетировали в «Луче смерти». Почему же надо репетировать перед са-

мой съемкой, за час или два? Почему нельзя репетировать в процессе подготовительного периода? Для этого потребуется чрезвычайно мало времени потому, что придется репетировать только моменты индивидуальной игры.

Каково положение с репетициями натуры?

Могут ли быть натурные сцены, которые нельзя репетировать? Если взять такой кадр: «Актер купается в море и боится захлестывающих его волн», то, даже выехав на настоящую съемку к морю, режиссер должен будет на пляже построить актеру какую-то примерную схему движений, и актер потом воспроизведет ее в воде. Правда, актер поставленные движения в настоящей волне несколько изменит, но если он на репетиции проработал весь образ, весь характер своей роли, эти изменения для него не составят никакого труда. Предположим кадр, в котором через пропасть переброшен мостик, и на нем происходит драка двух актеров. Поставим на репетиционной сцене два стола и инсценируем эту драку. В крайнем случае, может быть, размеры немного и не совпадут, тогда на съемке придется прибавить два лишних шага к мизансцене, добавить два лишних движения. Когда проработана основная линия актерских действий, тогда это сделать очень легко. Допустим, сцена происходит на ступеньках паровоза. Репетиционная сцена должна быть оборудована элементарным реквизитом, на ней должна быть переносная лесенка (она и будет ступеньками паровозной будки). Если нужно держаться за перила, можно на репетиции поставить шест. А отдельные движения могут быть потом дополнены на самой съемке легко и быстро. Предположим, идет сцена в лесу: сидят на пне люди и разговаривают. Почему ее нельзя сделать в условиях репетиции?

Всегда можно создать условно ту обстановку, которая будет на натуре, но натуру необходимо заранее выбрать, зарисовать, сфотографировать. Это и без репетиционного метода чрезвычайно полезно делать потому, что важно в подготовительном периоде все заранее проработать. Если кое-что, в смысле удлинения мизансцены, в смысле применения к данным реальным условиям, и придется переделать, то это не потребует много времени и большого труда. В «Великом утешителе» Главрепертком, после того как посмотрел спектакль, попросил добавить

сцену—разговор начальника тюрьмы с О'Генри (в самом начале картины) у решетчатой двери. Эту сцену мы делали без предварительной репетиции, прямо на съемке. Сначала мы разработали сценарно самую сцену. Потом я пришел на съемку, и она была поставлена буквально в течение двух-трех минут. Мне нечего было репетировать, а сцена получилась очень приличной и по движениям и по голосу. Почему я так быстро ее поставил? Да потому, что образ О'Генри и образ начальника тюрьмы для каждого актера, и для меня, и для всего коллектива был уже после репетиции настолько ясен, что сделать новую сцену при абсолютно ясных ситуациях не стоило никакого труда. Актеры в порядке импровизации быстро сделали эту сцену. И это не было халтурой, потому что сцене предшествовала огромная проработка вещи целиком, проработка стиля, характера движений и пр. у обоих актеров (Хохлова и Ковригина). Пример я привел в защиту того утверждения, что некоторые мелкие изменения, которые будут на натуре, никакого труда не представят, если репетиционный метод в основном будет проведен хорошо.

Теперь перейдем к описанию работы, к тому, как строится репетиционный день. Накануне репетиции я — режиссер — сажусь, беру карандаш в руку и начинаю решать, как для наилучшего выражения смысла данной сцены, в данной декорации (которая мне известна) найти самые лучшие переходы актеров с места на место, как найти самые лучшие мизансцены. Я начинаю рисовать построение мизансцен. В результате этой работы у меня зарисованы переходы актеров с одного места на другое по определенным, ясно выраженным направлениям. Потом я учитываю, какой должен быть характер движений, на каких деталях, какими приемами надо поставить на сцену, которую режиссер будет репетировать завтра. На следующий день режиссер приходит в репетиционную комнату, рассказывает свой план актерам, и начинается его выполнение. При этом работа происходит большею частью коллективно.

В первый день репетиция сцены заключается в следующем: режиссер технически намечает все движения, весь характер и порядок их, нужный для разрешения данной сцены. Потом мы это обсуждаем, находим какие-то исправления и получаем уже окончательно про-



Рис. 66. Из альбома мастерской—Комаров

работанный рисунок. Дальше, я эту сцену даю в индивидуальную обработку актерам или в обработку ассистентам. (У нас в группе работа распределялась так, что почти каждый ведущий актер являлся в то же время и соассистентом. Кроме того, каждый актер отвечал за какой-то участок во всей работе группы. Например, один актер заведывал костюмами, он проверял, все ли правильно, и отвечал за свой участок. Второй отвечал за декорации, третий—за реквизит и т. д. Кроме того, каждый актер, если у него была соответственная квалификация, отвечал за работу других актеров.) В течение нескольких дней сцена разучивалась с ассистентами, а я намечал в это время другие сцены. Потом, когда какая-то группа сцен была окончательно готова, я их просматривал и в выученные сцены вводил окончательные изменения и поправки. После того как сцена была готова, мы составляли полный план засъемки и монтажной об-



Рис 67. Из альбома мастерской—Комаров и Сережа Хохлов

работки этой сцены, с учетом крупных, средних и общих планов и, следовательно, оптики.

Возьмем сцену: начальник тюрьмы приходит к О'Генри и узнает у него, кто может открыть сейф. Эта сцена на репетиции была построена целиком, как бы с одной точки зрения. А снималась она так: общий план — через решетчатую дверь в аптеку входит начальник, за ним стоит О'Генри. Второй кусок — общий план с другой стороны: начальник садится на табуретку, говорит: «Кто может открыть сейф?» Кадр продолжается дальше до момента, пока начальник кладет газету. Следующий план уже крупный. Начальник сидит на столе. О'Генри, облокотившись на стол, читает газету и говорит: «Хорошенькая тема для рассказа!» Следующий план — начальник встает и «крупно» говорит: «Но кто может открыть сейф так, чтобы бумаги остались целы?» Следующий план — «крупно» О'Генри отвечает: «Джим Вален-

тайн». Потом опять начальник: «Разве он профессионал?» Следующий план — О'Генри: «Он мне рассказывал...», уходит из кадра. (Крупный план начальника и крупный план О'Генри два раза повторяется. Совершенно естественно, что они на съемке снимались целиком, а монтажно идут в разных местах — они разрезаны.) Следующий кадр — О'Генри на кровати и говорит: «Страшный способ, неприятно думать и говорить о нем...» Следующий кадр — начальник сидит на столе, достает сигару, рассматривает ее, соображает. Перебивка: О'Генри на кровати, закрыл лицо руками. Дальше мы ведем съемку «жироскопом». Начальник встает — жироскоп поехал вместе с начальником; начальник сказал какую-то фразу — вместе с начальником жироскоп подъезжает к О'Генри. Теперь мы берем О'Генри и начальника вместе, причем звукооператор выясняет, что у нас одновременно с жироскопом должен двигаться и микрофон. Начальник уходит, микрофон остается на месте, потому что уже в следующем положении жироскопа не будет звука, и жироскоп быстро перебрасывается с лица начальника на лицо О'Генри. Вот какая работа происходит после того, как сцена построена! Когда все записано, зарисовано, и зафиксированно, получается идеальный рабочий план съемки[1].

Площадка репетиционной сцены была разделена двумя занавесами на две сцены. Первая сцена была на фоне второго занавеса. Шел, предположим, магазин Дульси на первой сцене. В углу ставился легкий четырехугольник — прилавок, за ним работала Дульси, а рядом с прилавком ставилась бархатная ширма, которая закрывала хихикающую соседку. Первый кусок кончался, занавес закрывался, и актеры сейчас же сами уносили в определенное место весь реквизит. Затем открывался второй занавес, и шла сцена О'Генри в аптеке. Когда она кончалась, начиналась сцена «Кто подпилил решетку?»

---

[1] Ни в коем случае нельзя допустить, чтобы репетиционный спектакль превращался в самоцель; но если не будет спектакля, а будут только одни репетиции, то, во-первых, актеры могут забыть все, что срепетировано, во-вторых, настоящая эмоциональность в игре достигается главным образом на спектакле, при непосредственном контакте с публикой. Когда спектакль несколько раз показан, актер окончательно находит эмоциональную форму своей работы.

Снова работает занавес, и мы опять видим аптеку. (В моменты открывания и закрывания занавеса или за вторым занавесом, когда на его фоне идет сцена, происходит перестановка вещей и реквизита.)

Аптека. О'Генри стоит у шкафа, слышит стоны, которые несутся из карцера. Закрывается второй занавес, на его фоне без всякого реквизита идет сцена в карцере. Закрывается первый занавес. Уже сзади приготовлена обстановка камеры. Начинается сцена в камере: приводят избитого Джимми и т. д.

Для ясности привожу список этих сцен, как они шли в спектакле (на репетиции):

1. Магазин Дульси.
2. О'Генри в аптеке. Пьет.
3. Камера. «Кто подпилил решетку?»
4. Продвижение аптеки. О'Генри. Стоны из карцера.
5. Карцер.
6. Привод Валентайна в камеру. «Много били, Джимми?»
7. «Я должен об этом написать». О'Генри в аптеке. Приход начальника.
8. Камера. «Зачем ты это сделал?»
9. Аптека. О'Генри вскрывает пакет.
10. Камера. «Жалоб нет?»
11. Карцер. Разговор арестантов с О'Генри у решетки.
12. Сыщик Прайс у начальника тюрьмы.
13. Аптека. Приход начальника. «Вы не знаете, кто может вскрыть сейф?»
14. Камера. Чтение. Приход О'Генри.
15. Мать и Крони.
16. Камера. Пение.
17. Джимми у начальника тюрьмы.
18. Аптека. Валентайн подпиливает ногти.
19. Дульси мечтает. Разговор с тенью.
20. Аптека. О'Генри: «Ну, разумеется, Дульси»
21. Дульси: «Его сабля со звоном...» Шаги...
22. Комната Дульси. Приход Прайса.
23. Карета. Валентайна везут в банк.
24. О'Генри пишет рассказ.

25. Начальник тюрьмы освобождает Валентайна.
26. Кафе. Приход Валентайна.
27. Комната Валентайна. Рассматривание запонки.
28. Драка.
29. Сцена рассматривания инструментов.
30. Кафе. Уход Валентайна.
31. Сыщик Прайс у взломанного сейфа.
32. Улица Эльмора. Встреча с Анабель.
33. Проход Валентайна за Анабель.
34. Второй проход.
35. Анабель роняет сумку. Входит в банк.
36. Вестибюль банка.
37. Кабинет Адамса.
38. Сцена «Да».
39. Магазин Спенсера.
40. Обед.
41. Приход в банк.
42. Отход от сейфа.
43. Трагедия у сейфа.
44. Комната Дульси. Дульси читает. Прогоняет Прайса.
45. Банк в настоящей жизни.
46. Магазин. Дульси увольняют.
47. Камера. Арестанты ждут Валентайна.
48. Возвращение Валентайна. «Обманули».
49. О'Генри у начальника. Протест.
50. О'Генри пишет конец рассказа.
51. Финал рассказа.
52. Дульси. Приход Прайса. «Передумала?»
53. Камера. Уносят труп Валентайна. Начало бунта.
54. Аптека. Перевозка раненого надзирателя.
55. Дульси. Убийство Прайса.
56. О'Генри за решеткой тюрьмы. «Твое сердце бьется чересчур громко, Дульси...»

Встреча Валентайна делалась следующим образом (в картине он выходил из дилижанса). Он шел, делая те же движения, что и в картине. С левого угла выходила Кравченко, и по середине сцены происходила их встреча. Кравченко уходила в левый передний угол сцены.

Занавес закрывался и сейчас же открывался. Слева выходила Кравченко и шла по диагонали в угол. Валентайн за ней шел в том же направлении. Затем был правый проход в обратную сторону. Занавес закрывался и снова открывался. С противоположной стороны выходила Кравченко, она роняла сумку. Происходила сцена «у банка».

Все, что из этого было заснято в картине с панорамами и на движении, — все это было монтажное (в условном театральном монтаже), построено на репетиционной сцене. Когда мы приехали на натуру и снимали эти сцены, мы один раз их повторили. Монтажный план был заранее составлен. Мы точно по нему снимали, потому что знали натурную обстановку, знали место действия, и актерам легко было работать, производя небольшие изменения в направлениях и мизансценах.

Теперь сравним монтаж репетиционного спектакля с монтажом картины.

МОНТАЖ СЦЕН В КАРТИНЕ «ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ»

1. Увертюра.
2. Магазин Дульси.
3. О'Генри в аптеке.
4. Разговор у решетки. (Новая добавочная сцена).
5. «Кто подпилил?»
6. Стоны.
7. Карцер.
8. Коридор тюрьмы.
9. Валентайна бросают в камеру.
10. «Я должен закричать...» Приход начальника.
11. «Зачем ты это сделал?»
12. Коридор. «Жалоб нет?»
13. Камера. «Жалоб нет?»
14. Разговор с О'Генри у решетки.
15. Дульси мечтает. Разговор с тенью.
16. О'Генри в аптеке. «Я пришлю его к тебе...»
17. Дульси. Приход Прайса.
18. Прайс у начальника.
19. Начальник у О'Генри. «Кто откроет сейф?»
20. Камера. Чтение. Приход О'Генри.

21. Мать и Крони.
22. Камера. Пение.
23. Валентайн у начальника.
24. Аптека. О'Генри пишет рассказ.
25. Кабинет начальника. Освобождение Валентайна.
26. Кафе.
27. Комната Валентайна, драка, сцена с инструментами.
28. Прайс у вскрытого сейфа.
29. Дилижанс.
30. Приезд. Встреча с Анабель.
31. Вестибюль банка.
32. Кабинет банкира.
33. Макет. Апофеоз Валентайна.
34. Сцена «Да».
35. Магазин Ральфа Спенсера.
36. Сыщик следит.
37. Обед.
38. Сейф.
39. Кабриолет.
40. Банкир показывает сейф.
41. Сыщик входит в банк.
42. Банк. История с девочкой, запертой в сейфе.
43. Дульси прогоняет Прайса.
44. Банк в реальной жизни.
45. Дульси увольняют из магазина.
46. Камера. Ожидание.
47. Коридор тюрьмы (пустой).
48. Камера. Ожидание.
49. Проход Валентайна в коридоре.
50. Камера. Возвращение Валентайна.
51. Пробег О'Генри по коридору.
52. О'Генри у начальника.
53. О'Генри пишет рассказ.
54. Финал рассказа.
55. Дульси передумала.
56. Камера. Уносят труп Валентайна
57. Бунт.
58. Дульси получает деньги. Убийство Прайса.
59. О'Генри за решеткой. «Твое сердце бьется чересчур громко, Дульси...»

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Вопрос. Здесь было указано, что репетиция не является картиной; для кого же она не является картиной — для зрителя или для самого автора? Когда вы делаете репетиции, вы фиксируете движения, у вас есть уже точный учет, что должно быть в картине. Не есть ли репетиция — та же картина, но только для режиссера, для автора?

Ответ. Для режиссера это тоже не картина, потому что в ней нет самого основного — нет монтажа в его полном понимании, нет крупных планов, нет смены точек зрения аппарата. Так что репетиция дает режиссеру только представление о будущей картине, но не является полной репетицей будущей картины. Для зрителей — это уже ни в коем случае не будущая картина, потому что он смотрит с одной точки зрения, и режиссер должен ему подробно объяснить все предполагаемые монтажные комбинации.

Когда я репетирую сцену, когда я намечаю кадры, я сижу не на своем месте и репетирую не только для своей театральной точки зрения, а хожу по сцене и «высматриваю» те кадры, какие у меня будут засняты.

Вопрос. Когда начинается репетиция — после того, как уже утверждена смета и когда есть уже календарный план картины, или же можно репетицию начинать до оформления сметы?

Ответ. Репетиционный метод несколько изменяет работу со сметой и планом. Как смета, так и план должны делиться на предварительные и окончательные. Сначала должен быть составлен предварительный план на всю картину (детальное уточнение сметы происходит в процессе репетиции, в черновом виде все должно быть готово до репетиции). Во время репетиции смета уточняется, выясняется, появляются новые данные.

Вопрос. Верно ли, что репетиционный метод не дает возможности в достаточной степени интересно использовать натуру?

Ответ. Почему нельзя поехать осмотреть натуру, выбрать и сфотографировать все кадры, которые нужны, а после этого начать репетировать? Это будет дешевле, быстрее и лучше, чем просто поехать в экспедицию, даже если бы не было репетиционного метода. Почему до-



Рис. 68. Из альбома мастерской—Хохлова

пускаются выезды группы на натуру в неизвестный город, чтобы руководители группы там соображали, что и как снимать? Допустимо ли, чтобы в нормальных условиях нормальные и честные люди работали вслепую?

Вопрос. Если бы Довженко сделал заранее зарисовку процесса работы на Днепрострое, то могло бы случиться так, что изображение строительства Днепростроя в «Иване» было бы бледным?

Ответ. Строительство в «Иване» — хроникальная съемка, а не игровая, а я говорю о репетиции игры актера. Кадры строительства в «Иване» сняты как бы



Рис. 69. Из альбома мастерской—Оболенский

хроникально, а кадры, которые связаны с актером, Довженко безусловно заранее обдумал.

Вопрос. В условиях некоторых фабрик есть затруднения для проведения репетиционного метода. В частности — зависимость фабрики от актерского персонала. Снимаются актеры из других городов, которые приезжают на день-два. Как быть в этом случае?

Ответ. Если у вас снимается народный артист «Икс» и ему платят за съемочный день тысячу рублей, следовательно, если он занят в картине 5 дней, ему платят 5 тысяч рублей, почему же не сделать так: выписать его

на репетиции на два дня, заплатить две тысячи, отпустить, а через несколько месяцев он приедет еще на два дня (потому что после репетиции работают быстрее), с тем, чтобы заплатить ему еще две тысячи и таким образом съэкономить одну. Совершенно безразлично, ходит ли актер на репетицию, или на съемку. Если общее количество съемочных дней при репетиционном методе будет совпадать с количеством съемочных дней без репетиционного метода, финансово от этого все равно ничего нельзя потерять. Но общее количество съемочных и репетиционных дней при репетиции будет даже меньшим, чем без репетиций. Производство от репетиций экономически выигрывает, а актер с удовольствием будет ходить на репетицию, потому что не может быть такого актера — не халтурщика, — который отказался бы проработать хорошо сцену. Я очень часто слышу, что репетировать можно только тогда, когда работают штатные актеры. Какая же разница, выписать постороннего актера на съемку, или на репетицию? На съемке он на фабрике находится часами и ждет, пока его снимут, а так будет приходить и сразу делать определенную работу. Платить за репетицию надо. На репетиции актер беспрерывно делает[1] свое дело, а на съемке большей частью ожидает своего выхода.

Вопрос. Декораций в одной картине бывает очень много, примерно до сорока. Как сделать в связи с репетиционным методом, чтобы нормально шла работа фабрики, если работают и другие группы?

Ответ. Репетирующая группа никому не мешает. При съемке очень хорошо построить все декорации в одном большом павильоне. Это было бы идеальным. В условиях Киевской фабрики и московской Потылихи только так и надо работать. Какая разница — снимать 6 картин в год параллельно, или снимать беспрерывно два месяца одну картину, потом другую и т. д.? В Америке и Европе все декорации ставятся сразу, и это действительно рациональный метод работы. При параллельных съемках надо иметь несколько ателье, и большинство фабрик их имеет; в одном ателье готовят декорацию, в другом — снимают.

---

[1] Были дни, когда в „Великом утешителе" за полторы смены мы снимали до 60 немых кадров, а звуковых до 25—30.



Рис. 70. Из альбома мастерской—Галаджев

Вопрос. Как относиться к спорам о возможности съемки кинокартин по «железному» сценарию?

Ответ. Не может быть съемок по «железному» сценарию, если работа идет не репетиционным методом. Репетиционный метод, помимо всех достоинств, имеет еще одно достоинство: это то, что это единственный метод, при котором можно сценарий уточнить, что он в конце репетиции сделается действительно «железным» сценарием.

Вопрос. Как происходит репетиция — при обыкновенном театральном освещении, или при освещении, приближающемся к кинематографическому?

Ответ. Мы употребляли на репетициях «Великого утешителя» комбинированный свет. Сцены с «тенью» были сделаны так, как на экране, и эта тень была найдена именно на репетиции даже в смысле ее технического оформления. Там, где свет работает сюжетно, сценарно, мы его на репетиции учитывали. Вообще надо стремиться к тому, чтобы свет на репетиции по характеру возможно больше приближался к кинематографическому.

3

ПРАКТИКА СЪЕМКИ

Предположим, что у нас все срепетировано, спектакль уже показан, все исправления сделаны, актеры свои роли хорошо знают, вжились в них, — все полностью готово для того, чтобы снимать. К этому времени директор группы с техническими помощниками должен окончательно уточнить календарный план съемок и уточнить смету на основании тех изменений, которые выяснились на репетиции.

Следующим этапом будет уже съемочный период, который должен проходить очень организованно, в спокойной, рабочей атмосфере, только тогда он даст надлежащие результаты. Самым лучшим способом проведения съемок срепетированной картины является одновременная застройка всех декораций в одном павильоне, если он большой, и в двух, если на фабрике несколько средних павильонов. Тогда в одном павильоне строят декорации, а в другом снимают. Если фабрике надо параллельно снимать несколько картин, второй способ является более выгодным. Ни в коем случае нельзя работать в разбивку, так, как снимают без репетиционного метода, потому что тогда эффективность репетиционного метода совершенно пропадет и будет сведена почти к нулю в смысле экономии времени. Перед съемкой должны быть окончательно проверены грим и костюмы, причем эту проверку нужно делать еще в репетиционном периоде, и проверить нужно на пленке — заснять и посмотреть. Также в последний раз нужно проверить реквизит, эскизы декораций, макеты и проч.

При постройке декораций, как правило, повторяется



Рис. 71. Из альбома мастерской—Барнет

одна и та же история: какой бы точный эскиз ни был дан, все равно декорации будут выполнены очень вольно, часто совершенно не так, как было заказано. Конечно, абсолютно всего в эскизе и макете учесть нельзя, но обычно художник-постановщик и при очень точных указаниях по-своему упрощает декорации или, наоборот, усложняет задачу. Мы постоянно встречаемся при постройке декораций с халтурой и «отсебятиной» художников-постановщиков. То же самое происходит часто и с реквизитом и с костюмами. Поэтому нужно особое внимание обращать на эту сторону дела. Необходимо все тщательно проверить до съемки. Очень часто режиссеры приходят в ателье тогда, когда все уже неправильно выстроено и исправить невозможно, а «вольничанье» — халтуру и отсебятину некоторых художников, реквизиторов и костюмеров — необходимо с первых шагов работы пресечь и требовать точного выполнения эскизов.

Приемку декораций лучше всего делать накануне

съемки. Очень часто бывает, что декорацию принимают в самый день съемки, поэтому обычно съемка в назначенное время не начинается, так как непременно оказывается, что нескольких вещей из реквизита нет, что-то в декорациях недоделано, краска не высохла и т. д. Если принимать декорации накануне, тогда никаких недоразумений не бывает, потому что есть время все окончательно проверить и, если надо, переделать. Декорации должны быть заранее обставлены осветительной аппаратурой.

На следующий день после приемки декорации вызывают на съемку актеров, причем ассистент должен учесть очередность прихода актеров и гримирования. Это кажется абсолютно элементарным, но даже при постановке «Великого утешителя» напрасно уходили целые часы из-за того, что иногда неправильно учитывалось время гримирования того или иного актера. Нужно накануне съемки прикинуть порядок вызова актеров, установить точное расписание прихода и время, необходимое для гримирования.

Пока актеры гримируются, оператор окончательно устанавливает свет, проверяет его и подготовляет пленку.

Затем надо приступить к предсъемочной репетиции сцены. Репетиционный метод не избавляет от необходимости проходить сцену перед съемкой, но времени на это уходит очень немного. Если работа идет по системе смены декораций в разных павильонах, то лучше всего обставлять вторую декорацию еще в то время, когда снимается первая. Желательно ставить сразу и основной свет, но часто это труднее сделать, потому что на фабриках не хватает аппаратуры.

После того как режиссер два-три раза повторил сцену, назначенную для съемки, он проверяет монтажный план, который составлен на предварительных репетициях, причем в зависимости от декораций иногда оказывается, что некоторые детали сцены приходится немного изменить: прибавить к мизансцене несколько шагов или примениться к настоящей мебели и т. д. Обыкновенно такая подгоночная работа занимает всегда несколько минут.

На съемке вы уже начинаете думать, как бы застраховать себя от всяких неожиданностей в монтаже. Тут встает вопрос об отношении к «дублям». До сих пор

большинство режиссеров снимали таким образом: имеется какой-то кусок, снимаемый с данной точки зрения, его снимают раз, потом второй, потом третий и т. д. до тех пор, пока не выйдет так, как нужно. Необходимость дублирования сцен возникает потому, что почти все режиссеры репетируют только на самой съемке, и поэтому актер не успевает так проработать образ и выучить роль, чтобы на съемке работать без ошибок. При репетиционном методе достаточно снять один раз (за исключением редких непредвиденных случаев, когда актер сделал какую-нибудь грубую ошибку, или когда не хватило пленки, заморгала лампа и т. д.). Я, между прочим, в практике своей работы, даже когда снимал без репетиции, почти никогда не применял дублирования отдельных планов. Я настолько тщательно репетировал до съемки, даже в самый съемочный день, что необходимость повторять сцены из-за ошибок актеров почти отпадала.

В то же время я тратил все то количество пленки, которое мне отпускалось на картину (совпадающее с количеством, отпускаемым другим режиссерам). На что же я тратил эту лишнюю пленку? Всегда, даже работая нерепетиционным методом, я тратил пленку не на дублирование сцен, не на повторения, а на различные варианты точек зрения аппарата, т. е. вместо того чтобы 10 раз заснять общий план, я находил 5—8 различных точек зрения, аналогичных с общим планом, и снимал их. Помимо основной точки зрения, проработанной заранее, я еще имею возможность выбрать целый ряд других точек зрения, которые могут оказаться лучше, выразительнее основной, так как абсолютно всего учесть нельзя. Я убежден в правильности этого метода и рекомендую всем работать не системой дублей, а системой различных вариантов.

Отделывая сцены до такой степени, чтобы не нужно было снимать второй раз, можно использовать отпущенную пленку на различные монтажные варианты. Очень часто бывают какие-нибудь несчастья с заснятым куском, хотя бы в проявлении (в лаборатории), или вам на репетиции кажется, что данный кусок актер делает хорошо, на съемке кажется то же самое, а в монтаже оказывается, что этот кусок с другим не сходится по своему характеру, — по работе актера не «входит» в данную



Рис. 72. Из альбома мастерской—Сережа Хохлов

сцену, портит ее. Если этот кусок не употребить, то в сцене получится провал, скачок, и если не застраховаться дублем, то придется волей-неволей вставлять дефектный кусок и этим нарушить общий стиль и качество картины. Поэтому каждую сцену, помимо основного монтажного плана, который разработан с оператором на репетиции, надо снимать с дополнительным планом для страховки. Это обыкновенно бывает общий и средний план всей сцены. Помимо того, что я рассчитал монтажно всю сцену и знаю, что по моему монтажному плану 90 процентов за то, что в данной сцене используется общий план в каком-то очень небольшом количестве, я все равно снимаю общий план до конца, на случай, если произойдет непредвиденное недоразумение с каким-нибудь из монтажных кусков. Я буду застрахован общим планом, вставляемым в то место, где монтажный кусок потерян или забракован. Если позволяет пленка, то луч-



Рис. 73. Из альбома мастерской—Хохлова

ше снять два общих плана: один «общий», а другой «общеватый», и тогда будет полная страховка от всяких неожиданностей.

Имея сценарный монтажный план, сделанный заранее, я заранее составляю и второй план, рабочий, в который входят, как необходимые элементы, все основные монтажные планы плюс планы страховочные и варианты. Опыт показал, что траты пленки на такой метод работы гораздо меньше, чем на обыкновенную съемку с дублированием.

Перед съемкой оператор, как правило, делает несколько «пробочек» с общего плана декорации, проявляет их и определяет правильность расставленного света, его интенсивность и т. д. Большею частью после проявления пробочки оператор немного исправляет, улучшает свет. Нужно убедить операторов обязательно делать пробочки перед каждым общим и перед каждым средним (ответ-

ственным) планом, потому что опыт работы подчеркивает категорическую необходимость этого не только в павильоне, но и на натуре. В «Великом утешителе» мы во всех декорациях, во всех сценах делали по нескольку пробочек. Однажды у нас случилась авария с тремя декорациями: с аптекой, карцером и коридором. Все пробочки были безукоризненны, а когда через двадцать дней лаборатория проявила материал, то на пленке ничего не вышло. Оказалось, что после проявки негатив превратился в полупозитив-полунегатив, и вся проделанная огромная работа оказалась испорченной. Если бы не были сделаны пробочки, то оператор Кузнецов был бы виноват в аварии, или же была бы виновата вся группа. Причина этой порчи точно до сих пор не выяснена: по всей вероятности, эмульсия пленки разложилась, — так как пленка 20 дней лежала непроявленной.

Есть сорта заграничной пленки, требующие немедленного проявления. Тогда в коробке лежит предупреждение о том, что нужно пленку проявлять немедленно. У данной пленки («союз») такого предупреждения не было. Могли возникнуть большие неприятности, если бы оператор Кузнецов не обеспечил себя соответствующими пробочками.

Кроме того, пробочки служат гарантией от пересъемок (при хорошей работе лаборатории). После того как сделана проба, нужно выяснить, в каком порядке будет сниматься сцена.

Естественно, казалось бы, снимать в порядке последовательности: и для актеров легче играть, и для режиссера удобно. Но такой порядок очень неудобен для «немого» оператора. Ему гораздо удобнее работать в порядке технической смены света, т. е. переходить от более громоздкого света к менее сложному. В немых сценах так чаще всего и приходится работать (в особенности, если все заранее отрепетировано). При хорошей репетиции актеру не очень трудно работать различные куски из «логически» построенной сцены. Если же актеру трудно, тогда приходится с оператором не считаться и снимать в порядке последовательности.

Съемка, согласованная с условиями света, является самой экономной в смысле времени. Но зато она очень неудобна для работы звукового оператора. Звуковой оператор может на этом деле сорваться, потому что, пере-

скакивая от плана к плану, снимая не в порядке последовательности, он не сможет сохранить тот общий тон звука, который нужен для сцены (в одном месте актер будет говорить тенором, а в другом месте тот же актер — басом).

Следовательно, есть две возможности планирования съемки по свету. В планировании съемки нужно найти примиряющий выход, так, чтобы работать с наибольшим использованием света и с наибольшим использованием особенностей микрофона. Но так как мы пока недостаточно овладели звуковой техникой, то основной в этом распределении все-таки должна являться линия звуковая. Когда репетируются сцены перед съемкой, звукооформитель и оператор слушают их на микрофон. После этого нужно работать с микрофоном самому режиссеру.

Какой принцип должен быть в постановке микрофона в сцене? Идеальное расположение микрофона, к которому мы должны стремиться, — это такое расположение, при котором можно снять общий план и детали к нему таким образом, чтобы микрофон оставался на одном и том же месте. Когда мы работали на микрофоне «рейс», этого очень трудно было достигнуть. Сейчас мы работаем на ленинградских конденсаторных микрофонах, которые хороши и удобны для работы.

В «Великом утешителе» сцена, когда О'Генри после смерти Валентайна прибегает к начальнику и происходит бурное объяснение, снята с одной точки зрения, при одном положении микрофона, и вся речь при этом идеально записана. Этот общий план вышел настолько хорошим, что у меня было искушение его оставить в картине, но я это желание преодолел, и сцена в картине идет монтажно. В звуковом отношении она хуже, чем тот общий план, который был снят с одной точки, потому что для монтажной съемки мы микрофон то приближали, то удаляли. В общем плане была удивительная ровность звука. То, что Оболенскому удалось снять этот план с одной точки зрения, не передвигая микрофона, является его огромным техническим достижением. К сожалению, практически так не всегда можно снимать. Но надо так с звукооформителем учитывать место расположения микрофона, чтобы было меньшее количество микрофонных перестановок. Это обеспечит ровный и хороший звук.

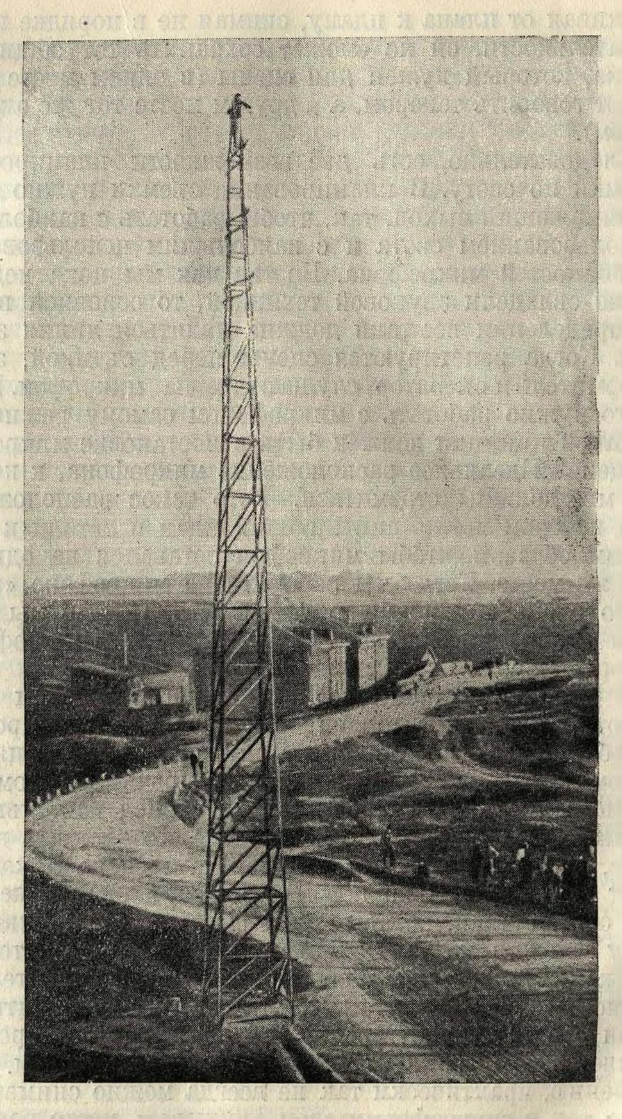


Рис. 74. На съемке „Луча смерти“
Свешников сигнализирует с верхушки железной фермы
(опора для электропроводов)

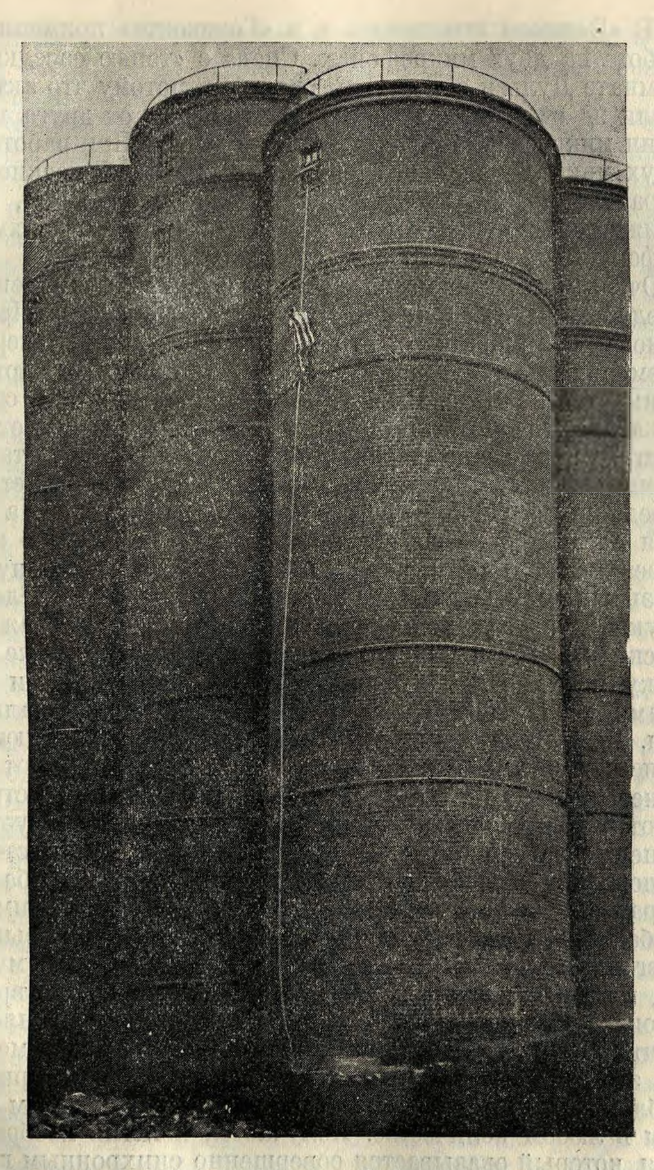


Рис. 75. „Луч смерти“
Слетов спускается по веревке

В «Великом утешителе» и в «Горизонте» применялась работа на двух микрофонах. Сцена с «тенью соседки» в комнате Дульси снята этим способом, потому что актеры были на очень большом расстоянии друг от друга и на один микрофон записаны быть не могли. При работе на двух микрофонах часто бывают всякие технические недоразумения. Но это вопрос только технический, и в ближайшее время все сложности, связанные с двухмикрофонной съемкой, будут устранены.

Очень интересен метод съемки, который применен, по предложению Оболенского, в картине режиссера Протазанова «Марионетки»: это — так называемая «черная съемка». Она заключается в том, что звук в картине снимается вначале. В картине «Марионетки» есть сцена в кабаре, где поют, танцуют и одновременно играет оркестр. Сцена очень сложная по монтажу. Заснять такую сцену синхронно почти невозможно. Сцена в 250 метров. Предположим, что в ней 50 монтажных кусков, а линия музыки и линия песни должны беспрерывно итти через все 250 метров. Как бы ни разбивать сцену по музыкальным фразам, как бы ни рассчитывать деление звуков оркестра, все равно снять отдельно монтажные куски этой сцены почти невозможно. И если даже музыку и пение технически заснимать монтажными кусками. то они потом все равно не совпадут по тональности. Поэтому в таких случаях применяется следующий прием: пение и музыку на все 250 метров снимают заранее, потом делят эту, уже заснятую музыку, устраивают в павильоне звуковую проекцию заснятой музыки и пения на репродукторе. Звуковая проекция действует одновременно со съемочным немым аппаратом. Оба аппарата вертятся одинаково — синхронно. Тогда снимают любой кусок в любом порядке с уже заснятой музыкой, разговором и пением. Актеры двигаются под эту музыку, говорят вместе с ней, поют, танцуют, а в это время происходит немая съемка, которая потом подгоняется почти автоматически к уже заснятому звуку. Кроме того, это открывает возможность пользоваться не приспособленным для звукосъемки павильоном и дуговым светом в любом количестве. Получается негатив изображения, который оказывается совершенно синхронным к заснятому ранее звуку. В случае необходимости работы с несколькими микрофонами и в случае всяких других

технических звуковых осложнений, а в особенности тогда, когда сцена должна итти в сложную тонировку, нужно применять «черную съемку».

Резюмирую технику «черной съемки». Вначале снимается весь звук для данной сцены. Сцена идет, предположим, 10 минут. На эти 10 минут снимается в порядке последовательности речь, которая идет под беспрерывный музыкальный аккомпанемент. Затем надо снимать действие к этому звуку. Для этого пускается звук на проекционном аппарате в павильоне. Этот звук слышится через репродукторы, а действие и слова актеров подгоняются под этот слышимый звук, под слышимые слова. При этом можно демонстрировать любой кусок из уже заснятой ленты — и начало, и конец, и середину. (Нужно выбирать тот кусок, который необходим для съемки.) Актеры играют, говорят одновременно с проектированным звуком, а немой аппарат снимает изображение синхронно с проекционным аппаратом, который звук проецирует.

В результате получается полное совпадение двух негативов — негатива звукового, заснятого раньше, и негатива немого — негатива изображения, заснятого на «черной съемке».

Есть еще один чрезвычайно важный метод съемки, который применяется за границей, особенно в американской кинематографии. Это очень удобный съемочный метод, мало у нас распространенный. Этот способ съемки заключается в том, что снимается сцена с одним положением микрофона, но одновременно двумя или тремя немыми аппаратами.

В результате такой съемки получается три различных плана изображения с одной фонограммой. При такой съемке в любом месте можно разрезать движение рта актера и перейти на более крупный план, причем движения рта абсолютно совпадут и звук, конечно, тоже. Обыкновенно, когда нужно в звуковом кино после общего плана перейти на крупный, то это бывает очень затруднительно, потому что надо перенести микрофон и аппарат, переставить свет — изменить технические условия съемки. Фразу, которую говорит актер, при этом надо разделить на каком-то определенном слове, чаще — на паузе между словами. Если с'емка производится несколькими аппаратами, то можно резать кусок даже в



Рис. 76. Кадр из „Мистера Веста“

середине слова, потому что линия звука остается та же.

Мы применяем в работе всегда одну тональность на крупном, среднем и общем плане. Если усиливать на крупном плане, получается плохо и неверно. В немом кино крупно лицо актера снимается тогда, когда нужно показать какое-то мелкое движение, скажем, дрожание век. Следовательно, аппарат приближается тогда, когда нужно показать мелкие, незаметные движения, и совершенно естественно, что приближение микрофона, аналогично с приближением аппарата, должно производиться в тех случаях, когда надо снять то, что на общем плане «плохо слышно», скажем — шопот, легкий вздох, дыхание. В обыкновенных сценах опыт показал, что при переходе с плана на план лучше оставлять силу голоса постоянной, почему съемка на трех, четырех и больше аппаратах за границей и производится. Цель такой съемки—при переходе с плана на план сохранить одну тональность голоса и облегчить монтаж изображения.

Для синхронных отметок употребляются световые за-

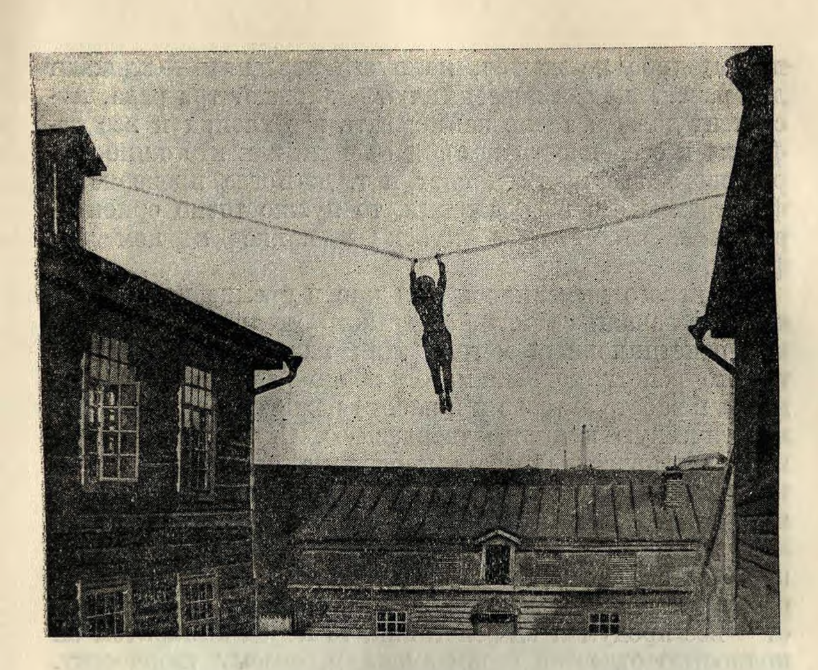


Рис. 77. „Луч смерти“. Слетов перебирается с дома на дом

светки, но бывает, что они на несколько кадров не совпадают или просто не выходят (например, перегорит лампочка), и тогда возникают затруднения при монтаже. Сейчас у нас синхронно аппараты идут на первых секундах. Когда мы работали на старой системе «тагефона», то синхронность приходилось раскачивать десятками секунд. Это обстоятельство доводило нас в «Горизонте» до исступления. Тогда же мы применили чрезвычайно простой способ синхронных отметок. Мы начали хлопать ладонями рук перед съемкой, в начале куска. Никакой специальной хлопушки не надо; достаточно рук. Хлопки на изображении надо подогнать к резким черточкам хлопков на фонограмме. Когда это сделано, то звук и изображение на обеих пленках точно совпадут. Надо, чтобы все куски на съемке записывал внимательный и квалифицированный помощник, хотя бы потому, что количество хлопков определяет условное обозначение данного кадра. Скажем, снимают кадр — хлопают раз; кадр

почему-либо не вышел, надо его переснять — хлопают два раза. Еще раз переснимают — хлопают три раза. Ассистент должен точно записывать все хлопки и все дефекты и особенности данной съемки, как кто ошибся в разговоре, где моргнул свет и т. д. Когда проверяется фонограмма без изображения, то нужно точно ориентироваться, что это за кусок и какие в нем дефекты.

Что нового выяснилось для нас в съемке после того, как мы начали снимать «Великого утешителя», применив репетиционный метод? Для нас было разительно то, что репетиционный метод резко разделил два элемента в работе актеров и в работе режиссера: линию технологическую и линию творческую. Оказалось, что основная творческая работа проделана на репетициях, а на съемках остается только технологическая работа. У актера несколько наоборот: у него на репетициях проделана и технологическая и творческая работа, а на съемку остается, казалось бы, только часть технологической работы, но так как он о технологии совершенно не думает — все продумал на репетиции, то перед аппаратом он полностью отдается своим эмоциям, своему творчеству. Так же, как и на спектакле непосредственная связь с публикой давала актеру толчок для нужного переживания, нужного актерского волнения, то же самое и на съемке: тишина, зажженный свет и присутствие объектива дают ему возможность максимально отдаваться чисто творческой и эмоциональной работе.

В тех случаях, когда необходимо иметь дело с ритмическими записями движений, возможны только два способа работы. Если кадры связаны с музыкой, то лучший способ — это, конечно, применить черную съемку. Если все-таки решили почему-либо тонировать сцены после (например, если речь не надо подгонять к движению рта), то при немой съемке ритмических движений ни в коем случае не надо «считать» и ни в коем случае нельзя играть на рояле, а следует работать с метрономом. Потому что, когда начинается монтаж, может оказаться, что в различных кусках зафиксирован разный ритм, так как нельзя себя физически заставить считать или играть на рояле во всех сценах одинаково по темпу. При работе с метрономом записывают цифры делений того счета, который в метрономе употребляли для данной сцены.



Рис. 78. „Приключения мистера Веста“
Оболенский, Пудовкин, Комаров

Потом эти цифры передают композитору, и он совершенно точно подгоняет музыку к тонировке. Чтобы упростить монтаж и не считать клетки, где одна четверть, где две четверти, и сколько кадров или клеток занимает тот или иной такт, мы сделали простую вещь: засняли специальные «мерки». Метроном поставили перед микрофоном и засняли все темпы, которые нужны были для монтажа. На звуковом негативе были совершенно ясные — темные и светлые — полосы в местах ударов метронома. Этот кусок пленки с размерами тактов при

монтаже накладывали на позитив и получали точные размеры тактов, четвертей и т. д.

Не нужно бояться на съемках диктовать и поправлять актера. Некоторые считают, что когда пустили звуковой аппарат, режиссер должен молчать. Это неверно. В крайнем случае можно поправлять актеров на паузе. Потом нужно вырезать замечания и вставить вместо них пленочную паузу. Возможность диктовать очень облегчит работу, но ею нельзя часто пользоваться. Когда снимали «Горизонт» без репетиционного метода и актеру трудно было выучить длинную фразу, мы применяли неодушевленных суфлеров — просто писали на плакатах нужные фразы, и актеры их во время съемки прочитывали, если забывали роль.

Говорят, что в Америке и у нас начали применять ленточные направленные микрофоны. Я практически с ними не работал. При направленном микрофоне теоретически иногда облегчена возможность производить съемки под диктовку режиссера, потому что этот микрофон записывает звук в одном направлении.

Следующий этап — просмотр напечатанного материала. Прежде всего нужно добиваться того, чтобы материал был напечатан возможно скорее, с тем, чтобы его чаще можно было получать. Это даст возможность делать исправления и ориентироваться в работе. Сначала надо прослушивать звуковые куски только фонограмм и выбрасывать то, что является в звуковом отношении явным браком. При этом следует помнить: то, что является дефектом в звуковом негативе, в позитиве может оказаться совершенно удовлетворительным. Все это надо учитывать при отборе звуковых кусков.

Если просмотр кусков производится в то время, когда декорация еще не сломана, не нужно бояться пересъемок. Все, что не удовлетворяет, нужно переснимать, потому что это обыкновенно отнимает мало времени, не много денег и мало пленки. Если же декорации уже сломаны, то не следует восстанавливать их до самого последнего момента, до того, как начнется черновой монтаж картины. В календарном плане необходимо иметь специально отведенное время для пересъемок. Конечно, если испорчен общий план и всю декорацию восстановить нельзя, придется монтажно перестраивать сцену, чтобы заменить испорченные места крупными планами.

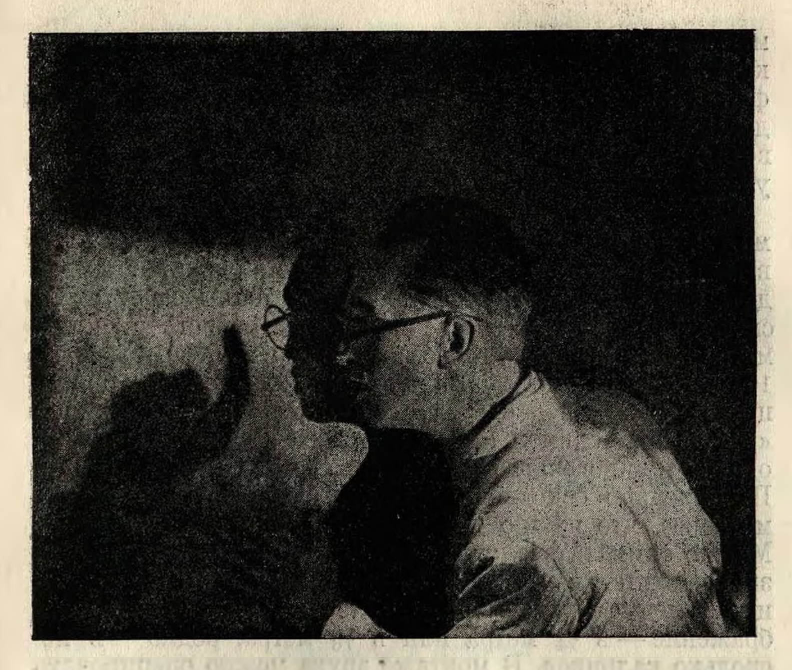


Рис. 79. „Приключения мистера Веста“—Подобед

Ни в коем случае не следует поддаваться уговорам оператора или актеров и после съемки основной сцены переносить в «досъемки» детали — «крупную руку», «крупную ногу», «крупную чернильницу» и т. д. Все мелочи необходимо снимать в той декорации, в какой их намечено снять по сценарию и в дни основных съемок.

В заключение несколько слов о звукосъемках на натуре. Обыкновенно считают, что звукосъемка на натуре чрезвычайно неудобна. Я довольно много работал на натуре (см. рис. 94—95) и должен сказать, что ничего более приятного, более идеального в смысле акустических условий, чем звуковая съемка на натуре, не бывает. Самый приятный звук получается при натурной записи. Но сложность этих съемок — в подводке тона и в посторонних шумах. Для избежания посторонних шумов приходится прибегать к методу возможно более крупной съемки синхронных планов, чтобы микрофон стоял

максимально близко от актера. Тогда посторонние звуки почти не запишутся, потому что чем ближе микрофон к источнику основного звука, тем незаметнее будет для него окружающий посторонний шум. От подводки тока можно избавиться, применяя конвертер[1] или умформер.

Несколько слов о тонировке. Параллельно с основными съемками нужно снимать (на это уйдет очень мало времени) все, что необходимо для тонировки. В нашем деле очень неприятны «шумовики»: они издают очень скверные неестественные звуки. Условность в кинематографии выходит плохо. Пудовкин в «Дезертире» на 100 процентов, мы в «Великом утешителе» на 80 процентов отказались от услуг «шумовиков». Пудовкин в «Дезертире» снимал только настоящие звуки. У него ни одного тонировочного нереального звука в картине нет. Параллельно основной съемке он находил время снимать все, что нужно для будущей тонировки картины. Можно снимать различные элементы звуков потому, что звук на пленке монтируется совершенно так же, как и изображение, даже гораздо мельче. Самое мелкое изображение — в ¼ метра или в ⅛ метра, редко — в несколько кадриков. В монтаже звука можно оперировать буквально сантиметрами и составлять любую комбинацию звуков, в любой последовательности из реально заснятых кусков.

Для звуковой съемки не нужны особые декорации. Вопрос только в заглушении. Практически для этого мы накрываем декорации сукнами. Декорации находятся как бы в суконной коробке, и потом, в зависимости от художественого задания, мы часть этих сукон открываем. Если декорация акустически скверна, то есть смысл обтянуть стены сукном. Если не нужны громкие шаги, пол покрывается ковром. Если по сценарию не годится ковер, пол затягивается серым сукном. Когда не нужен слишком резкий стук по столу, стол можно покрыть скатертью или затянуть сукном. Во всяком случае нужно устранить лишний грохот и лишние отражающие звук поверхности.

---

[1] Это агрегат, состоящий из электромотора и генератора переменного тока. Электромотор вращается током от батарей. Таким образом мы имеем электрическую станцию, дающую переменный ток. Питает эту станцию аккумуляторная установка.

Когда я начал снимать звуковые картины, то понятия не имел, как и где ставить микрофон. Теперь знаю. Когда я ставлю кадр и записываю план, я уже говорю: микрофон здесь, аппарат здесь, совершенно так же учитывая микрофон, как и съемочный аппарат. Кроме того, нужно учитывать, как ставить по отношению к микрофону актеров. В «Горизонте» Баталов стоит в одной сцене лицом к стене и разговаривает. Это было чрезвычайно сложно заснять — негде поставить микрофон, и звук баталовской речи, направленный в стенку, был очень глух. Но ведь снять человека у стены трудно не только в звуковом кино, но и при немом изображении. Если снимать актера, стоящего лицом к стене, то всегда будет только лобовой или боковой свет. Поэтому оператор законно просит, чтобы действие происходило ближе к центру декорации, на некотором расстоянии от стен. Так же, как мы вынуждены считаться с требованиями и с техникой «немого» оператора, так же необходимо считаться и с требованиями звукового оператора. Об этом нужно думать на репетициях и на съемке.

ВОПРОСЫ И ОТВЕТЫ

Вопрос. При звуковой проекции звук отстает от изоброжения на 19 кадров. Наблюдается ли в связи с этим путаница при коротком монтаже?

Ответ. Вообще об этих 19 кадрах не надо думать. Сначала имеются две пленки, лишь потом (при печати) они превращаются в одну пленку. Одна пленка — монтаж изображений, другая — монтаж звука. То и другое может быть как угодно мелко смонтировано. При этом разница в 19 кадров никакого значения не имеет. Только впоследствии каждая пленка по отношению к другой должна быть сдвинута на 19 кадров.

Вопрос. В «Великом утешителе», когда Валентайн разговаривает с надзирателем, аппарат передвигался от одного действующего лица к другому. Передвигался ли в это время и микрофон?

Ответ. Тоже передвигался, но не параллельно, а так, как было нужно для звука. Иногда аппарат шел вправо за изображением, а звук (и следовательно, микрофон) был влево.

Вопрос. Теряется ли при тонировании художественное качество?

Ответ. Теряется. Надо стремиться снимать синхронно, а когда это невозможно, придется делать тонировку. Человеческая речь никогда точно не сможет совпасть с игрой актера, если она после отонирована. Речь и движение, помимо техники и художественного расчета, зависят от эмоционального состояния, и эмоциональное состояние при съемке совпасть с таким же эмоциональным состоянием через некоторое время при тонировке безусловно не может.

Вопрос. В сценарии «Великого утешителя» Джимми только получил яблоко от негра, а в картине он, кроме того, возвратил его негру. Когда возникли эти изменения с яблоком?

Ответ. Это изменение возникло на репетициях. При коллективной работе именно на репетициях очень хорошо уточняется сценарное положение.

Вопрос. Звук должен быть всегда слышен одинаково на крупных и средних планах. Если нам нужно слышать звук где-то вдали или звук, все нарастающий, — как быть в этом случае?

Ответ. Совершенно естественно, что перспектива звука должна в картине быть. Когда в «Великом утешителе» начальник тюрьмы говорит в коридоре: «Жалоб нет?», то мы как раз имеем удаление звука. Перспектива звука — средство художественного выражения. В основном, большой резонанс — вредная вещь для звука, но когда человек говорит в пустой церкви, надо его снять с максимумом резонанса, потому что это является художественно-выразительным для данного момента.

4

ПРАКТИКА ТОНИРОВКИ И МОНТАЖА

Основа тонировки заключается в том, чтобы стремиться к минимальному использованию искусственных звуков, потому что они большею частью в звуковом кино плохо выходят. То, что начал делать Пудовкин (т. е. съемка настоящих звуков), мне кажется самым лучшим для тонировочной работы. Но, конечно, все настоящие звуки заснять не удастся, и какой-то процент искусственной тонировки в картине все-таки неизбежен. В моей практике я сталкивался с большой ритмической слабостью шумовиков. Они большею частью очень неквалифицированы, а самое главное — они привыкли халтурить. С другой стороны, и режиссеры работают с шумовиками неправильно. У меня не было с ними никаких недоразумений только потому, что я заранее точно знал, что и как мне тонировать: в каком месте нужен звук и какой длины, и после чего он идет.

Обыкновенно шумовики жалуются, что режиссеры слишком общо определяют задания, что сами режиссеры толком не знают, чего хотят. Когда режиссер начинает тонировать, он должен точно знать, чего он хочет, и давать совершенно конкретный план работы шумовикам. Если у шумовиков не будут выходить попадания, необходимо репетировать возможно больше и добиваться, чтобы сцены тонировались только тогда, когда они уже абсолютно точно рассчитаны и подогнаны. Обыкновенно шумовики любят снимать сцену, полностью не срепетированную: авось попадут. На «авось» ни в коем случае рассчитывать эту работу нельзя, потому что вся последующая трудность монтажа заключается в под-

гонке звукового негатива к изображению. При тонировке можно применять также синхронные отметки, используя для съемки хлопки. Делается это таким образом: до начала тонируемого куска приклеивается раккорд, т. е. пленка без изображения. Перед самым началом куска (перед началом изображения) делается 4 темных проклейки, по 3 или по 2 клетки, расположенные друг от друга на расстоянии в полметра. Эти раккорды с проклейками должны оставаться с куском, который стонирован. Потом, когда приходит фонограмма, по этим проклейкам производится подгонка изображения и звука.

Можно один и тот же раккорд с проклейками употреблять для нескольких тонируемых сцен. Для этого надо сосчитать количество кадров на раккорде от начала сцены до ближайшей проклейки и поставить карандашом цифру отсчитанных клеток. Эту цифру необходимо учитывать при подгонке звука уже на пленке. Проклейки на экране при тонировке ритмически повторяются с одними и теми же промежутками. Ассистенту или режиссеру чрезвычайно легко поймать ритм их чередования, потому что он знает, с какими временными промежутками появляются эти темные места. Берется автомобильный гудок, и если в первую или во вторую темную клетку трудно попасть звуком гудка, то в остальные две-три попадание удается легко. По последним двум или трем темным клеткам подгоняется запись автомобильного гудка на фонограмме. Таким образом, уже не надо подгонять звук к движению, а только надо подгонять отметки гудка к черным проклейкам. Такая сцена быстро подберется (если, конечно, ее правильно сняли).

Самое сложное — это тонировка речи.

Прежде всего нужно немую съемку куска, который будет тонироваться, хорошенько прорепетировать с нужной интонацией и в нужном ритме. Надо хорошо запомнить состояние актера, его переживания в момент съемки и ритм заснятой фразы. Если этот ритм актер хорошо запомнит, то тонировка не представляет собой труда. Если актер наизусть знает фразу, то ему не нужно специально попадать в каждое движение своего рта. Знание фразы, знание ощущения, в котором актер находится, когда говорит реплику, и чувство ее ритма сильно облегчают попадание. Для тонировки речи



Рис. 80. „Приключения мистера Веста“—Галаджев

лучше за полметра до начала актерской фразы поставить крест. Очень хорошо, в особенности для средних планов, где слабо видна артикуляция (потому что слишком мелка фотография), на начале слова или фразы, или на начале главных фраз, определяющих ритмическую структуру речи, тоже ставить кресты. Тогда попадание опять-таки облегчается. Надо следить за тем, чтобы звукооператор при тонировке (а тонировку часто приходится производить к уже синхронно заснятым кускам) учел акустические условия и громкость записи монтирующихся с тонированным куском сцен, чтобы тонированный звук совпадал с рядом стоящим синхронным.

В смысле акустических условий лучше всего снимать в той студии, где происходила синхронная съемка, а в смысле громкости опытный оператор будет попадать довольно хорошо. Но если в силе записи произойдет всетаки срыв, есть два способа исправления. Можно печатать фонограмму не целиком во всю ширину, а печатать только ее часть, например половину, треть и т. д. Таким

урезыванием ширины фонограммы можно добиться нужного уменьшения силы звука[1].

Другой способ — картину переписывать на «верекординге», на аппарате, который переписывает заснятую фонограмму и при переписке дает возможность сравнивать разной громкости звукосъемку. Переписанную правильно картину не надо микшировать. Работа на «верекординге» нужна еще и в других случаях. Предположим, что снят синхронно разговор двух людей, который необходимо положить на какой-то музыкальный фон. Для этого существуют два способа. Один способ — это двойная печать: фонограмма делится пополам, и печатается в одной половине разговор, а в другой сопровождающий его музыкальный фон. Но этот способ неудобен, потому что сила звука понижается наполовину. Вот тут-то «верекординг» и позволяет с любой громкостью переписать звук с двух негативов и сделать новый, третий.

Что касается тонировки музыки, то она происходит совершенно так же, как тонировка шумов. Для тонировки музыки основное — это выбор студии, определение акустических условий. На музыкальной тонировке также нужно ставить кресты и хлопки. Самое главное — надо обратить внимание на подгонку ритма, репетировать с оркестром до тех пор, пока кусок ритмически не совпадет с музыкой. Здесь дело, конечно, в дирижере.

Я практически убедился, что синхронную тонировку надо сводить к минимуму. Иногда гораздо удобнее отдельно снимать нужный звук или в натуре (как делает Пудовкин), или тонировочным способом, но без подгонки к изображению. Например, в картине нужен звук хлопающей двери. Для этого снимается один звук хлопанья двери, и потом этот звук подгоняется путем монтажа к изображению. Обыкновенно же делается так: пускают на экран изображение, и там, где хлопает дверь, шумовик должен точно попасть искусственным звуком в это место. Я убедился, что такая подгонка не обязательна. Зафиксированный на фонограмме звук легко виден глазом, и поэтому проще всего и экономичнее снимать без экрана, а потом подгонять «на-глаз».

Перейдем к самому главному — к монтажу. Прежде

---

[1] **Этот способ доступен только для интенсивной записи („тагефон").**

всего надо совершенно точно разобрать материал по коробкам. После этого на ряде просмотров необходимо заняться выбрасыванием явного брака и дублей, причем следует просмотреть по нескольку раз весь материал и, выяснив, что́ самое лучшее в заснятом материале, оставлять только самое лучшее и необходимое. То, что выкинуто, надо тоже разобрать по коробкам и спрятать, потому что эти куски могут еще понадобиться.

После того как выброшен брак и дубли, надо переходить на монтаж отдельных сцен. Самое выгодное—вначале монтировать отдельные основные сцены, а потом уже целые части картины. Прежде всего надо выучить наизусть все имеющиеся куски в данной сцене. Очень многие режиссеры этого не делают. Нужны тщательные просмотры перед монтажом, пока куски абсолютно точно не выучены. После этого куски развешиваются на столе, и начинается следующая часть работы. Надо обдумать, как смонтировать сцену, чтобы был соблюден монтажный план и чтобы она была максимально выразительной. Обыкновенно материал заставляет от плана немного отходить. В немом монтаже вначале начинают раскладывать куски на столе в монтажном порядке, чтобы потом эту монтажную цепь просмотреть, продумать и, может быть, ряд кусков переставить с одного места на другое.

Приступая к склейке, опытный режиссер может поступить таким образом: сразу же рвать куски, подгоняя их по движению, по свету и пр., так, чтобы не было скачков, или чтобы эти скачки были, если это требуется по заданию. Монтажница при этом подаваемые режиссером куски сейчас же склеивает.

Но этот способ несколько опасен, потому что можно «зарезать» куски. Есть другой способ монтажа, менее опасный. Состоит он в том, чтобы точно по движениям куски вначале не подгонять, а обрезать их с некоторым запасом, сделав как бы черновой монтаж. Потом этот материал смотрится несколько раз на экране, режиссер запоминает, где можно подрезать и исправить, потом опять подрезает, но снова с некоторым запасом. Затем материал еще раз просматривается, и только после этого производится окончательная подрезка. Обыкновенно, практически, смонтировав основные сцены, до окончания монтажа картины оставляют их в расширенном мон-



Рис. 81. „Приключения мистера Веста"
На лестнице Барнет, внизу Фогель, Лопатина

таже, а потом, когда будет смонтирована цепь сцен, когда начнется монтаж части картины, окажется, что в каждой сцене можно вынуть целый ряд кусков, даже эпизодов, для улучшения общего ритма и для упрощения построения.

Монтируя, нужно, конечно, считаться с теми основными линиями, с теми основными «сопротивлениями»

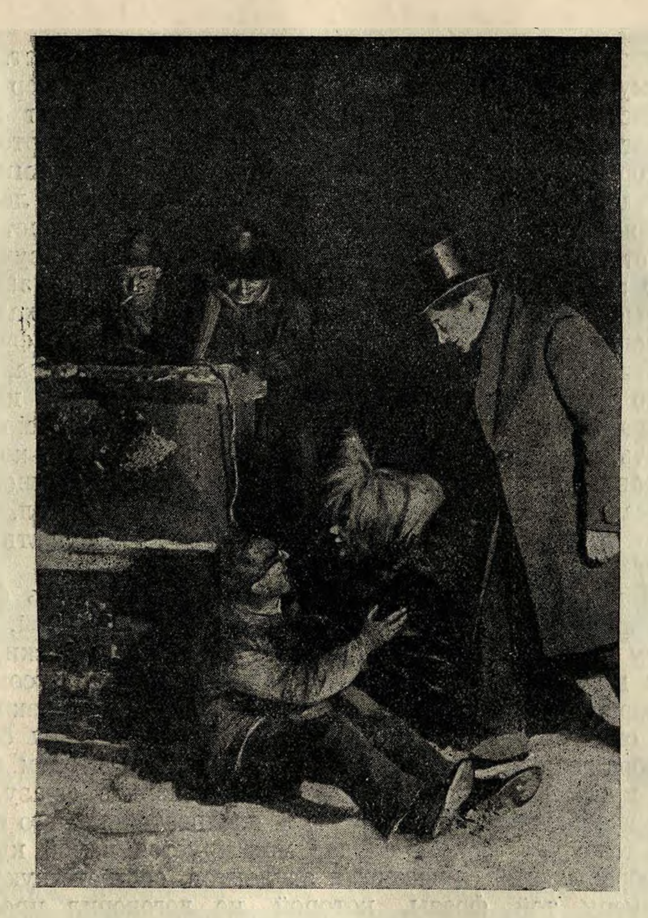


Рис. 82. „Приключения мистера Веста“
Слетов, Галаджев, Подобед, Хохлова, Пудовкин

в монтаже, о которых говорилось, когда мы разбирали теорию монтажа.

Перейдем к звуковому монтажу.

Существуют две системы звукового монтажа: одна система более сложная, другая более простая. Опишу сначала более сложную, — монтаж на одной пленке.

Прежде всего надо знать куски наизусть, но наизусть фонограмму, запись речи выучить невозможно.

Штрихи или полосы фонограммы ничего не говорят. Поэтому идут на звуковой монтажный стол. Режиссер или ассистент на звукомонтажном столе записывает весь текст на самой пленке карандашом, против тех черточек, которые являются данным текстом. Запись словами облегчает работу, потому что, перебирая пальцами ленту, режиссер не только видит изображение, но и читает тот текст, который в данном месте в экране будет звучать. Вот здесь при монтаже приходится учитывать знаменитые 19 кадров. Звук на куске идет на 19 кадров раньше изображения. Когда на куске записаны фразы против черточек звука, то начало и конец слова, начало и конец фразы, начало и конец того или иного звука просто видны глазами. Поэтому кусок можно рвать на том или ином месте, основываясь только на карандашной записи. Но если возникает сомнение, тогда опять приходится итти на монтажный стол, для того, чтобы точно установить, где именно разорвать кусок.

При монтаже на одной пленке постоянно часть фразы пропадает, она остается как бы воображаемой, потому что она попадает на другие монтажные куски, на так называемый «захлест». Скажем, имеется кусок, в котором изображается, как профессор читает лекцию. Он снят синхронно. В следующем куске должны быть изображены слушающие студенты. В этом втором куске профессор должен продолжать говорить фразу, но его изображение отсутствует, и следовательно, его фразы тоже нет. В этом случае монтируется немой кусок, изображающий слушающих студентов, соответствующий размеру той фразы, которой не договорил профессор, а дальше вставляется опять изображение профессора, продолжающего фразу. На немом куске с изображением студентов и будет захлест. Тот кусок, который вырезан, выкидывается, на его место вклеивается кусок, изображающий студентов. На этом куске режиссер пишет карандашом: «Захлест» и ставит карандашом стрелку из предыдущего куска.

Так происходит монтаж на одной пленке. Когда демонстрируется на экране смонтированная таким образом картина, целый ряд мест (захлесты) не слышен.

Монтаж на двух пленках значительно проще. У нас в «Межрабпомфильме» есть специальная головка (про-

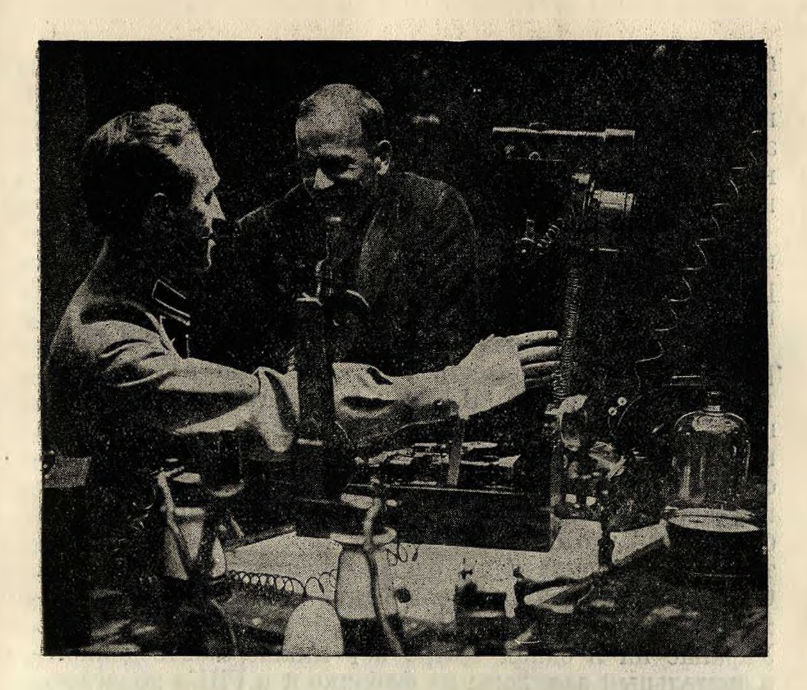


Рис. 83. „Луч смерти"—Подобед и Комаров

екционный аппарат) для двойной проекции. При монтаже на двух пленках надо выбросить весь туман из головы насчет пресловутых 19 кадров. Речь должна монтироваться отдельно и подгоняться против артикуляции, против тех мест, где она логически должна звучать. Когда смонтирована сцена по линии изображения и звука, монтажница переставляет звук на 19 кадров вперед.

Все неудобство звукового монтажа в том, что при ошибке монтажницы, режиссера или лаборатории приходится целиком перепечатывать сцену. Звуковой монтаж гораздо менее подвижен, чем немой монтаж. В немом монтаже быстро можно все исправить и перепечатать, но если работа идет на двух пленках, подвижность звукового монтажа больше.

После того как картина смонтирована, начинается техническая проверка ее по линии звука. Устанавли-

вается степень микширования тех или иных кусков. Лучше всего — после того, как картина снята и установлены нужные колебания в смысле подачи силы звука (микшерский паспорт), переписать всю картину на «верекординге»[1] или выправить печатью часть фонограммы.

Самые большие трудности начинаются тогда, когда картина сдана, сделано несколько просмотров на фабрике, и она идет в прокат. Тут начинаются «стихийные бедствия». Приведу примеры.

В одном из самых больших московских кинотеатров, бывшем «Художественном», микшер находится в проекционной будке. Во всех остальных театрах микшеры выведены в зрительный зал. (Мы делаем специальные паспорта для микшировки картины. Есть специальные люди, микшеры, которые следят за правильной проекцией звука.) Микшировка нужна хотя бы потому, что большею частью проекционные аппараты работают по-разному: один — громче, другой — тише. Совершенно недопустим тот факт, что в «Первом художественном» микшер находится в будке, а не в зале. На Украине ни в одном театре нет микшера, выведенного в зрительный зал, даже на фабрике и в ГИКе полагается микшировать из будки. Как идет звук, с какой степенью громкости, с какими нюансами — учесть невозможно. Проекция идет втемную. Звук картины рассчитан на самые тонкие нюансы, вы «ювелирно» построили свою звуковую работу, а картина идет на экране с такой безразличной проекцией! — Вообще непонятно, почему прокатные отделы посылают микшерские паспорта, когда микширование можно производить только самое примитивное, т. е. фактически не микшировать. Потом у режиссера начинаются мучения из-за того, что напечатанные экземпляры картины в больших театрах будут темными, в маленьких — нормальными, а большей частью всюду будут частично темными, частично чересчур светлыми.

Последним испытанием является качество звука. Съемку приходится рассчитывать на определенную, привычную, звуковую проекцию. Но и здесь бывает

[1] При условии безукоризненной технически работы этого аппарата.

разница: в одном месте звук очень жесток, в другом — слишком мягок. Я показывал на Киевской фабрике «Великого утешителя», где в основном установка хорошая, но использовать ее мощность нельзя: можно пускать картину только тихо, потому что, как только прибавляется мощность, начинают дребезжать репродукторы. Установка не урегулирована, а звуковая установка — такая капризная вещь, что ее нельзя раз навсегда настроить, за ней нужно следить, как за ребенком. Трудно представить себе, насколько неудовлетворительно поставлено это дело в коммерческих театрах. Но самые неприятные вещи делают некоторые директора театров и прокат. Лучшее место в «Дезертире» — это «Борьба за знамя» и «Первое мая». Между тем в одном из центральных кинематографов показывали картину «Дезертир» без этих двух сцен.

Когда пошел «Великий утешитель» на московских экранах (он сразу шел в шести театрах), мне постоянно звонили заведующие театрами. Каждый из них по-своему предлагал перемонтировать (сократить) картину, причем большинство намекало, что если я немедленно не приеду в театр, они сделают это сами. А мотив для этого был тот, что им нужно было нагнать по 8 лишних минут на каждом сеансе.

Когда в Киеве получили экземпляр «Великого утешителя» для пересылки в Сталино, то ни на одной части не было написано, какая это часть. Случайно там оказался сам режиссер, который знал, как части распределяются, и помог делу.

Со всеми этими извращениями, имеющими место в практике киноорганизаций, молодым режиссерам придется вести энергичную борьбу, опираясь на поддержку советских и партийных органов.

5

ПЕРСПЕКТИВЫ РЕПЕТИЦИОННОГО МЕТОДА

У репетиционного метода есть недостатки. Первый недостаток в том, что репетируется не картина, а только актерская работа, причем репетиция проводится всегда с одной точки зрения. Работая таким образом, при недостаточной квалификации или при ослаблении внимания, можно впасть в некоторую театральность в построении мизансцен.

Репетиционный метод необходимо развить и усовершенствовать. Основное, чем необходимо заняться, — это конструкцией сцены. Нами в «Великом утешителе» применена сцена «образца 1920 года», придуманная в Государственной школе кинематографии. Совершенно естественно, что эта кустарная, примитивная сцена неудовлетворительна. Могут быть применены другие конструкции, например соединение двух рядом расположенных сцен; монтаж, а также перестановка вещей и реквизита благодаря этому сильно облегчаются. Надо делать для репетиций не одну сцену, а две рядом, при наличии применяемой нами комбинации занавесов. Можно сделать и так, чтобы занавесы раздвигались во всю ширину обеих сцен.

Основной недостаток, выявляющийся при проведении репетиционного метода в условиях существующей сцены — тот, что режиссер и оператор, устанавливая точки зрения съемок, все время бегают вокруг действующих актеров, забегают справа (одна точка зрения аппарата), забегают слева (другая точка зрения), сзади (третья точка зрения) и т. д. и т. д. В основном же

проверку сцен режиссеру приходится делать с одной точки зрения, с своего режиссерского кресла.

Как избежать этого недостатка? Нужно применять то, что применяется в театре, когда требуется быстрая перестановка декораций, — вращающийся диск на полу. Но вращающийся диск нужно использовать для игры актеров, а не для того, чтобы переставлять декорации. Надо, чтобы во время действия работающие актеры поворачивались на этом диске, чтобы действие воспринималось не с одной точки зрения. Это самое главное, чего нужно добиться на фабриках, когда будут оборудоваться репетиционные помещения. Потом нужно хорошо продумать систему освещения. Может быть, можно построить свет по принципу направленного прожекторного освещения (линзы, автомобильные прожекторы и т. д.) для выделения светом «крупных» и «средних» планов. Это облегчит монтажное восприятие репетиции. Постройка удобной репетиционной сцены — техническая задача ближайших дней.

По линии образцово-показательной репетиционной сцены мы ведем работу вместе с С. М. Эйзенштейном. На Потылихе строится новое здание ГИКа. Сделано предложение построить там специальный Экспериментальный репетиционный кинотеатр. Это будет не простой театр, намечаемая нами конструкция интересна не только для кинематографии, но и вообще для театра. Будут три сцены: главная и две боковых. По середине театрального зала — большой вращающийся диск, на котором расположены места для зрителей. Когда нужно, зритель на этом диске поворачивается к правой или левой боковой сцене. Самого зрителя мы можем монтажно поворачивать то к одной сцене, то к другой, то к третьей. На основной сцене имеется свой вращающийся диск для перемещения действия. Все три сцены соединены друг с другом, и с одной можно переходить на другую. Боковые сцены не очень глубоки, но они должны иметь задние стенки, раздвигающиеся на натуру, и зритель может видеть через эти сцены с одной стороны лес, а с другой — поле. Боковые сцены, открывающиеся на натуру, удобны тем, что можно репетировать массовые сцены, пропускать кавалерию, артиллерию, тракторы, автомобили и пр. (для «грандиозных постановок»).

Между сценами помещаются два экрана. Над местами зрителя, или у входа в театр, на балконе помещается будка управления, с которой даются сигналы для работы занавесов (каждая сцена должна иметь два или три занавеса), для управления светом и пр.

На основной сцене, по системе японского театра, предполагается мостик, который выдвигается в зрительный зал, чтобы можно было показывать «крупно» игру актера.

На таком мостике японцы показывают в театре как бы кинематографические «крупные» планы. Когда нужно показать на лице актера очень мелкую работу, он выходит на этот мостик.

Кроме того, предполагается сделать перед основной сценой, на авансцене движущийся «тротуар» (типа конвейерной ленты) с движением в обе стороны, для того, чтобы показать бег человека на месте, панорамирование, действие на ходу.

Проект интересен еще тем, что, когда нужно, можно снять стулья с основного диска в центре зала, перенести их на сцены, и тогда действие может происходить в центре театра на главном вращающемся диске (рис. 97). Конечно, при постройке проект можно и упрощать. Можно не делать основного вращающегося диска в центре, а сделать вместо этого вращающиеся кресла американского типа: они обеспечат возможность перемещаться зрителю и смотреть то на одну сцену, то на другую. Можно сделать, чтобы только одна боковая сцена имела выход на натуру, или чтобы обе его не имели и т. д.

Очень важно в этом проекте следующее: он на первый взгляд кажется сложным в смысле архитектурной конструкции, но на самом деле он очень прост, потому что все, что имеется внутри «территории» театрального зала, не относится к архитектурному его оформлению, а только к о б о р у д о в а н и ю. Архитектурно надо будет выстроить четырехугольник — комнату с двумя открывающимися воротами на натуру, а сцены, подмостки, диски и пр. представляют собой только оборудование этой комнаты.

Этот театр явится прекрасным репетиционным помещением и следствием естественного развития допотопной репетиционной сцены «модели 1920 года», на которой репетировали «Великого утешителя».



Рис. 84. „Луч смерти“—Хохлова

Театр даст возможность максимально усовершенствовать технику репетиций.

Как же должна итти дальше работа в направлении организационных выводов из репетиционного метода?

Когда говорят о Московском Художественном театре им. Горького, то мы представляем себе определенное художественное «направление»; когда говорят о Камерном театре, мы знаем, что он отличается от МХАТа; когда говорят о театре Мейерхольда, мы опять-таки представляем себе художественную физиономию данного театра. Когда же назовут какую-нибудь кинофабрику, то почти никак невозможно представить ее творческую направленность. Конечно, кинематограф обслуживает широкого зрителя,- он показывает свою продукцию многомиллионным массам, в то время как театр ограничен в своих масштабах и в материале. Поэтому пол-



Рис. 85. „Луч смерти"—Пудовкин

ной аналогии между театром и кинематографом не может быть, но до некоторой степени каждая киноорганизация, подобно театрам, должна иметь определенное творческое лицо, хотя бы по числу ведущих режиссеров, — лицо более сложное, чем в театре, но лицо определенное.

Это возможно будет только тогда, когда ведущие кинорежиссеры будут не только сами за себя отвечать, но и отвечать за группу молодых режиссеров, которые с ними работают, с которыми данный ведущий режиссер находится в организационном и творческом объединении. Ведь в том же Камерном театре не один режиссер Таиров, есть и другие, в театре Мейерхольда не один Мейерхольд, в Художественном — не один Станиславский. На работе ведущего мастера и вырастают другие режиссеры. При этом совершен-



Рис. 86. „Луч смерти“—Пудовкин

но естественно, что молодые режиссеры будут перерастать ведущих мастеров, вырастать в самостоятельные большие творческие единицы и, в свою очередь, вокруг себя будут группировать новую режиссерскую молодежь и т. д. Вот тот план работы, который был бы совершенно правильным и нормальным на ближайшие годы. Весь вопрос в том, как же к этому плану подойти. Если этот план будет осуществлен, то качество продукции всех режиссеров безусловно повысится. Репетиционный метод положил начало осуществлению этого плана работы. Переходной стадией к нему является работа одного квалифицированного режиссера над двумя параллельными постановками. Постараюсь объяснить, почему сейчас можно приступать к осуществлению одним режиссером двух параллельных постановок.

Что получается в результате репетиционного метода?



Рис. 87. На съемке „По закону“

Самое главное—это плановое налаживание организационной работы **всей группы**. До репетиционного метода этого не было. Теперь мы имеем подлинную, настоящую организацию **подготовительного периода**. Можно сказать, что подготовительный период был несостоятельным до введения репетиционного метода. Репетиционный метод уничтожает суету на фабрике. Репетиционный метод в корне ликвидирует неполадки, «накладки» — работа строится планово и организованно. С введением репетиционного метода появляются совершенно новые, неизвестные до сих пор формы ответственности. Раньше никогда нельзя было найти виновных в «накладках». Вышла плохая картина или вышла плохая декорация, получились плохие куски, — в условиях почти любой фабрики невозможно найти по-настоящему виновного человека: всякий будет сваливать вину на другого.



Рис. 88. Кадр из „По закону"

Репетиционный метод совершенно точно и четко распределил функции каждого работника, и поэтому появилась возможность спросить, появилась возможность отвечать за свой участок работы, появилась возможность точной и повседневной проверки исполнения; а раньше проверка исполнения проводилась на кинопроизводстве хаотически. Поэтому режиссер при репетиционной форме работы может совершенно точно, так, как никогда, узнать производственный профиль съемочной группы, своих ближайших сотрудников.

Поскольку режиссер знает производственный профиль работников группы, он знает, что может каждый работник особенно хорошо делать. Это дает возможность максимально использовать каждого члена группы. Если в условиях нерепетиционного метода тот или иной человек не был полностью использован производством и работал только удовлетворительно, то в усло-



Рис. 89. Кадр из „По закону"

виях репетиционного метода он работает максимально. Мы знаем, что обыкновенно творческий работник на фабрике, например, ассистент, тратит основное количество своей энергии не по прямому назначению. На творческую работу тратится один-два часа в день, а все остальное время тратится на беготню, на разыскивание вещей, на преодоление неполадок организационной машины.

Теперь, при применении репетиционного метода, у режиссера и его помощников время, которое в основном тратилось на преодоление неполадок, освободилось, и его можно целиком тратить на творческую работу.

Следовательно, оставшееся время нужно употребить на увеличение творческой нагрузки, а не организационной.

При освободившемся времени надо ставить параллельно две картины, так как режиссер может рабо-



Рис. 90. Кадр из „По закону"

тать, передоверяя функции ассистентам. При съемке «Великого утешителя» у меня работа так и строилась: когда были сцены, сложные в звуковом отношении, я эту работу поручал звуковому оператору, сложную по актерской линии я поручал ассистенту. Я мог передоверять съемку потому, что на репетиции каждый хорошо узнал, что и как он должен делать, а мое присутствие на съемке было необязательным. Совершенно так же я могу использовать эту возможность на параллельных постановках двух картин с одним ведущим режиссером и с одной группой. Мы знаем случаи, когда группы, даже в одной картине, бывают чрезвычайно громоздкими. В частности при съемке картины «Дезертир» группа состояла из 22 человек.

Я предлагаю следующий состав группы на две параллельные постановки:

Ведущий режиссер, ассистент (если одного ассистента



Рис. 91. Кадр из „По закону“

мало, можно наметить двух), один квалифицированный помощник режиссера — ведущий звукооператор и его два ассистента.

Вся система работы построена на максимальном использовании ассистентов. Ассистенты являются квалифицированными людьми, большею частью окончившими киноинститут; квалификации у них достаточно, но не хватает практики. Под наблюдением «шефа» ассистент может дать прекрасную продукцию.

Эта возможность использования ассистентов при репетиционном методе позволяет снимать сразу две картины.

В состав группы входит также шеф-оператор (немой), при нем два ассистента, один художник на обе картины, реквизитор-костюмер, гример, старший осветитель. Может быть фотограф (при двух ассистентах и немом операторе можно обойтись без него), затем два-три технических помощника и администратор.



Рис. 92. Кадр из „По закону“

Получается группа в 17—19 человек, т. е. меньше, чем на одну картину «Дезертир», где было 22 человека.

На одну же нормальную картину нужна была бы группа в 14 человек, причем это самая скромная группа (когда шла съемка картины «Великий утешитель», мы имели к концу картины группу в 14 человек).

Итак, при съемке такой простой картины, как «Великий утешитель», нужна группа в 14 человек, а при предлагаемой мною съемочной системе на две картины мы будем иметь только 19 человек. Это даст большую экономию, так как, если бы вести постановку не параллельно, то на две картины нужно было бы 19 человек, умноженные на 2, т. е. 38.

Как будет вестись работа на двух постановках?

Совместная коллективная разработка, руководство и наблюдение со стороны режиссера и диференцированные задания. Диференцированные задания позволяют

обеспечить в обеих лентах безусловно высокое качество. Работа должна вестись через систему ассистентов так, как она велась нами при съемке картины «Великий утешитель». Когда я, проверив сцену на репетиции, уходил, то ассистент ее разрабатывал. Я приезжал на съемку, проверял общее положение дел и мог уезжать — съемка шла без меня. Так же, как и я, оба оператора (звуковой и немой) могут передоверять работу своим ассистентам.

Итак, этот метод позволяет снять две ленты, не снижая их качества (если обеспечено хорошее руководство режиссера и шефов-операторов). Принимая нормальный срок производства картины за 100%, мы будем иметь при параллельной съемке двух картин не 200%, а 175—180%, значит и стоимость двух картин будет составлять 175—180%, вместо 200, нормально ассигнованных. Почему? Потому что мы имеем основное преимущество, которое возникает именно при параллельной съемке двух картин: возможность по-настоящему планировать и учитывать.

Следовательно, развитие репетиционного метода должно проходить таким путем: вначале две параллельных постановки одного режиссера и потом творческое объединение ведущих режиссеров с молодыми режиссерами. Так создается творческий коллектив с группой режиссеров и со своим производственным планом.

Перейдем к связи репетиционного метода с учебной работой в кинематографических институтах.

Во-первых, репетиционный метод дает возможность гораздо стройнее и рациональнее построить работу с выпускными курсами.

Основная беда и Украинского, и Московского государственного института кинематографии—та, что преподаватели-режиссеры появляются в институтах «налетами», ограничиваются эпизодическими лекциями и не показывают студентам практику режиссерской работы.

Наиболее правильной формой работы ведущих режиссеров в киноинститутах явится репетиционная постановка отрывков литературных произведений или киносценариев силами студентов института на специально оборудованной сцене.

Нужно заключать договоры с мастерами-преподавате-

лями на конкретные отдельные репетиционные постановки. Такая работа, с одной стороны, будет усовершенствывать и развивать репетиционный метод в кинематографии, а с другой стороны, приучит студентов этим методом работать и на производстве. Во-вторых, репетиционный метод даст возможность студентам по-настоящему, ответственно сдать дипломные работы. До сих пор при окончании институтов дипломные работы не делались, а если делались, то чрезвычайно примитивно, в виде какого-нибудь этюда, коротенького отрывка и т. п.

Репетиционный метод дает возможность производить солидные, ответственные дипломные работы — проекты картин с режиссерскими сценариями и с репетицией всей актерской игры.

Когда инженер кончает вуз, он делает дипломную работу, например проект железнодорожного моста или проект завода.

Точно так же и молодой режиссер-кинематографист должен, выходя из института, сделать проект постановки.

Проект постановки — это сценарий, разработанный режиссерски, режиссерская экспликация, фотография актеров и грима, эскизы декораций и костюмов, и, главное, — репетиционный спектакль будущей постановки.

По такой дипломной работе можно судить о действительных знаниях и способностях молодого режиссера. Не исключена возможность отдельные сцены продемонстрировать заснятыми и смонтированными на пленке.

6

О ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ

Основное, что нужно делать студенту на практике, — это прежде всего органически связаться с режиссером и со всей съемочной группой, всеми силами помогать группе не только в техническом отношении, но и в организационном, а главное — в подлинном смысле по-социалистически относиться к труду. Ударная работа группы зависит от всех членов группы, в том числе и от практикантов. Я из своего производственного опыта знаю, что практиканты бывают разные. Одни практиканты являются, действительно, подлинными членами группы, болеют ее интересами и показывают по-настоящему образцы ударной работы, а другие — нет.

В постановке одной из моих картин участвовало два практиканта, диаметрально противоположно себя ведущих. Один только отбывал свои часы и требовал, чтобы его все время учили, взамен не давал группе ничего такого, что могло бы работу группы продвинуть вперед и улучшить творческие результаты. Другой, наоборот, с первых шагов своей работы настолько органически связался с группой, принимал настолько активное участие в ее работе, что сделался нужнейшим работником. Ему поручали поэтому ответственные сложные задания, он, действительно, находясь в группе, чрезвычайно многому научился; а тот, который требовал только обучения и был выключен из общей производственной жизни, наоборот, почти ничему не научился.

Практикант-режиссер должен принимать участие в разработке сценария вместе с режиссером. Если режиссер недостаточно изучил материал, или у него нет вре-



Рис. 93. Кадр из „По закону“

мени для изучения материала, или даже если он его изучил хорошо, во всех случаях практикант должен потратить много энергии на систематизацию и организацию этого материала, для того чтобы режиссеру было удобно и хорошо работать (с книгами, альбомами, таблицами и т. д.).

Практикант на этой работе научится изучать материал, поймет, как его организовать, как его распределить, классифицировать и т. д. Мы знаем, что некоторые из режиссеров, с которыми приходится работать практиканту, сами недостаточно хорошо и четко работают. Практикант должен так поставить себя в группе, чтобы режиссер в ближайшее же время после его прихода стал поручать ему отдельные разработки сцен Режиссер поставил сцену, устал, или ему некогда; практикант должен попросить, чтобы поставленную сцену режис-

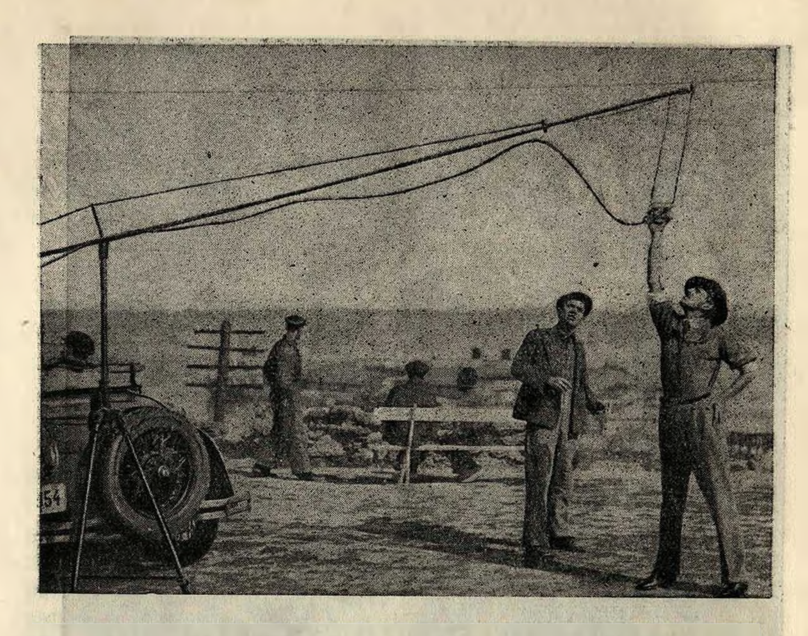


Рис. 94. Звуковая съемка на натуре (У микрофона Баталов и Оболенский)

сер дал ему. Иногда режиссер будет опасаться доверить практиканту такую работу, но постепенно это доверие должно быть завоевано. Если практикант хорошо, аккуратно и достаточно качественно выполняет простые задания, которые режиссер поручает, то совершенно естественно, что режиссер доверит ему и более сложные задания.

Если режиссер неорганизованно работает с актером, сам несколько путается, практикант должен ему помочь организовать проработку сцены, но обязательно считаясь с его заданиями, с его установкой, с его стилем работы. Ни в коем случае нельзя допускать споров и несогласий с режиссером. Практикант приходит не для того, чтобы спорить и навязывать свою точку зрения данному режиссеру, а для того, чтобы максимально выполнить то, что данный режиссер хочет, максимально помочь ему и на этом учиться.

Конечно, нужно изучить все процессы съемки. Для

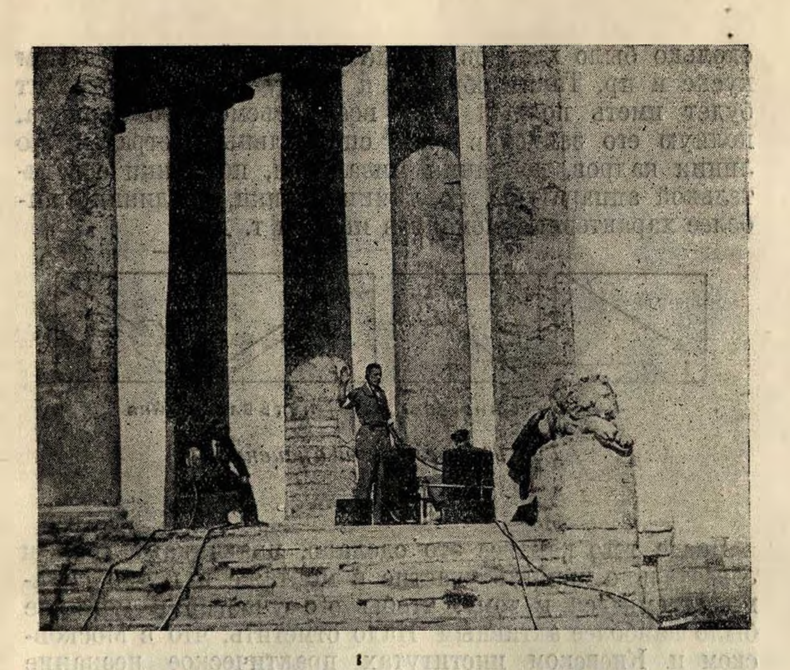


Рис. 95. Звуковая съемка на натуре

этого нужно беспрерывно во все вглядываться, наблюдать. Но смотреть на производственный процесс надо не с точки зрения гостя, а организованно. Поэтому в учебном плане необходимо требовать от каждого практиканта у ч е т а е г о р а б о т ы. Скажем, практикант может зарисовать наиболее характерные, определяющие конструкцию данной картины кадры. Надо записывать планы мизансцен, записывать на каждом плане оптику и зарисовывать точку зрения аппарата. Допустим, что практикант находится у декорации; он зарисовывает план этой декорации, затем зарисовывает основные кадры, интересные для работы с данной декорацией, а если есть время, то схематично зарисовывает и все точки зрения аппарата, зарисовывает на плане все мизансцены, записывает параллельно количество и качество световых единиц, при которых снимается каждый данный кадр, и т. д. Нужно фиксировать все элементы звуковой работы, синхронные и несинхронные съемки,

сколько было хлопков, какие были дефекты в данном куске и пр. Таким образом к концу практики студент будет иметь полный учет всего съемочного периода, полную его запись в ряде специальных тетрадей: по линии кадров, по линии мизансцен, по линии осветительной аппаратуры, по линии оптики, по линии наиболее характерных моментов игры и т. д.

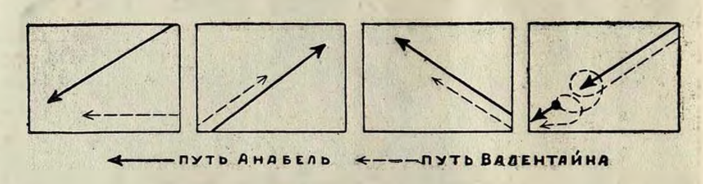


Рис. 96. Схема „мизансцены“

После того как все это сделано, практикант должен обязательно принять участие в монтаже и всеми силами стремиться к тому, чтобы его участие в монтаже было наиболее активным. Надо отметить, что в Московском и Киевском институтах практическое незнание монтажа является характерным для всех студентов, которые над монтажом никогда не работали. Как правило, когда студент-практикант попадает в монтажный период, он обыкновенно не знает, что делать, а часто для него это настолько неинтересно, что он ничего за практику в монтажном периоде в смысле знаний не получает. На картине «Великий утешитель» у меня был практикант с 4-го режиссерского курса, который хорошо работал все время, а когда дошло до монтажного периода, он моментально «смылся». Я знаю — почему: в таких случаях очень много студентов манкируют, потому что монтаж — очень медленный процесс, его результаты, особенно в звуковой картине, сейчас же не видны. Для того, чтобы изучить монтаж, нужно проследить все процессы его с самого начала до конца, вместе с режиссером ходить на звуковой стол, на просмотры и не просто сидеть, а следить, как идут переделки, подчистки и т. д., притом следить беспрерывно. Все это чрезвычайно скучно, и эта скука часто расхолаживает студентов. В результате они остаются невежественными в вопросах монтажа, несмотря на то, что

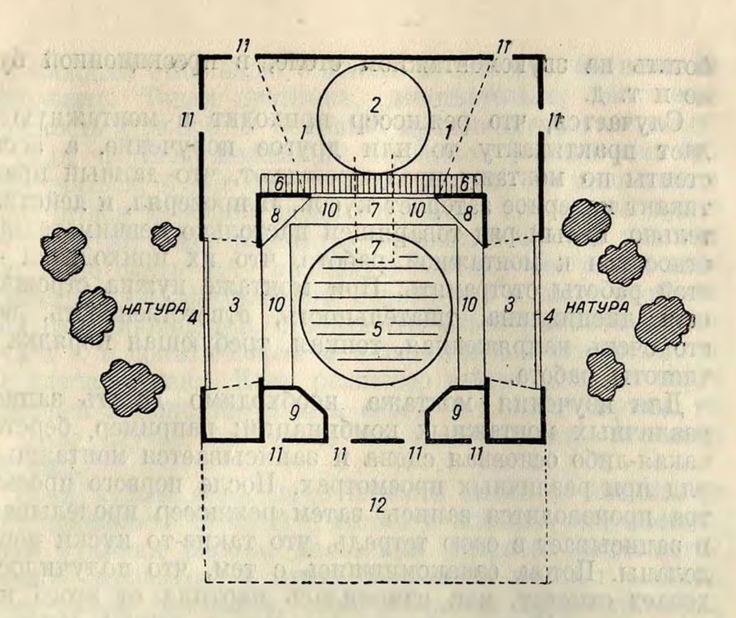


Рис. 97. Проект репетиционного театра

Примерная схема кинорепетиционного театра, предложенная С. Эйзенштейном и Л. Кулешовым

1. Главная сцена. 2. Диск для переворачивания действия. 3. Две боковых сцены. 4. Раздвигающиеся ворота на натуру. 5. Основной поворачивающийся диск со стульями для зрителей. 6. Движущийся тротуар на главной сцене. 7. Выдвижной мостик для „крупных планов". 8. Два экрана. 9. Две проекционные кинобудки. 10. Место для оркестра. 11. Двери (служебные и для зрителей). 12. Фойе театра.

Над основным диском в центре может быть расположена будка управления. Действие помимо трех сцен может происходить и на основном диске, в центре зала, тогда стулья для зрителей переносятся на сцену

побывали на практике. Монтаж проходит в очень сложных условиях в смысле обстановки на фабрике: в монтажной нельзя курить, впускают в нее по специальным пропускам; это обыкновенно очень маленькое помещение, и всякий лишний человек является балластом в монтажной комнате. Необходимо с самого начала вести себя так, чтобы быть не лишним человеком, а нужным. Надо помогать в монтаже, в разборке кусков, в нахождении, в хранении этих кусков, помогать ра-

ботать на звукомонтажном столе, в проекционной будке и т. д.

Случается, что режиссер приходит в монтажную и дает практиканту то или другое поручение, а ассистенты по монтажу предупреждают, что данный практикант наверное затеряет кусок. Я проверял, и действительно, целый ряд товарищей настолько невнимательно относятся к монтажной работе, что их приходится от этой работы отстранять. При монтаже нужна строжайшая дисциплина, тщательность, ответственность, ибо это очень напряженная, тонкая, требующая порядка и чистоты работа.

Для изучения монтажа необходимо делать запись различных монтажных комбинаций; например, берется какая-либо основная сцена и записывается монтажный ряд при различных просмотрах. После первого просмотра производится запись, затем режиссер проделывает и записывает в свою тетрадь, что такие-то куски переделаны. Потом, ознакомившись с тем, что получилось, делает отметку, как изменилась картина от этого исправления. Когда картина уже готова, нужно сопоставить сценарий и монтаж картины, план монтажной съемки и получившийся ритм монтажа. В этом заключается основная работа, которою, по-моему, необходимо заниматься практикантам на производстве, т. е. ее смысл сводится к научному учету всех производственных моментов, к сопоставлению и приведению в определенную систему. Все это должно вестись параллельно с практикой, с ударной работой в самой группе. Обычно предполагается, что практикант на фабрике должен сделать какое-то самостоятельное производственное задание, снять какой-то кусок, проработать сцену, но это обыкновенно ни к чему не приводит, потому что в условиях производства для этого не остается ни сил, ни энергии, ни времени. Если даже у практиканта окажется время, то у производственника его нет: приходится или ломать декорации, или актерам нужно уехать, или нельзя дать света. Мы пытались практикантам давать отдельные производственные задания, но это оказалось совершенно невыполнимым.

Работа по учету, планированию, систематизации в дневниках, по-моему, наиболее продуктивна, интересна и дает хорошие результаты. Она приучает к тому, что-

бы каждый отдельный элемент проследить, записать и продумать. Такая практика, действительно, даст возможность приобрести большой производственный опыт.

Если человек, желающий сделаться режиссером, будет учиться, будет над собой работать, из него может получиться хороший режиссер. Если же он не будет учиться, не будет работать, то, даже если ему удастся случайно снять одну неплохую картину, все равно впоследствии он закономерно перейдет к полной творческой самоликвидации. Нельзя сделаться режиссером, не учась и в политическом и в техническом отношении и не изучая жизни. Если режиссер выключится из окружающей жизни, из жизни своего класса и партии, то в этом случае он также не может делать хороших картин.

Всем художникам надо изучать жизнь и активно в ней проявлять себя. А участие в жизни — это настоящая ударная работа, настоящее ударное, социалистическое отношение к труду. Каким бы ни был человек блестящим техником, замечательным кинематографистом, как бы великолепно он ни знал искусство, — без настоящего энтузиазма, без настоящего революционного напора, без настоящего социалистического отношения к труду он не сможет делать больших художественных произведений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Метод предварительных репетиций, начатый нами в Государственной школе кинематографии в 1920 году и примененный на производстве в 1933 году при постановке картины «Великий утешитель», в достаточной степени себя оправдал как в качественном отношении, так и в смысле хозяйственного эффекта.

Нашей задачей являлось дальнейшее усовершенствование репетиционного метода. Теперь в репетициях мы применяем вращающуюся сцену, не употреблявшуюся на репетициях «Великого утешителя». Это усовершенствование чрезвычайно облегчает работу.

Дело в том, что недостатком репетиций в «Великом утешителе» являлось то, что режиссер невольно некоторые мизансцены разрешал не кинематографически, а театрально; объяснялось это тем, что расчет на показ, на спектакль требовал того, чтобы действие всегда было повернуто наивыгоднейшей стороной к зрителю. Как бы режиссер ни страховался от этого соблазна, все равно удержаться от использования выгодной театральной мизансцены было чрезвычайно трудно.

Применение вращающегося диска на репетиционной сцене вполне разрешает проблему правильного построения мизансцены. Диск позволяет поворачивать действие в любой момент в нужную сторону (лицом к зрителю), и поэтому все действие на диске строится так, как надо для кино, так, как это необходимо для «мизанкадра» (термин С. М. Эйзенштейна).

Кроме того, диск дал возможность репетировать проходы и панорамы, — актер на нем делает движения

так, как требуется для данной съемки, а вращение диска обеспечивает постоянное положение демонстрируемой сцены. Наплывы, наезды, панорамы и т. п. также доступны для репетирования на сцене, оборудованной вращающимся диском.

Теперь перейдем к следующему нововведению в репетиционном методе, к работе над созданием действительно «железного» сценария, того сценария, создания которого тщетно добиваются кинематографисты в течение всех пятнадцати лет существования нашей советской кинематографии.

Мы убеждены, что эту проблему можно считать теперь решенной (репетиционный метод разрешал ее лишь частично).

«Железный» сценарий — это такой сценарий, в котором точно обозначены все кадры будущей картины в смысле пространственного оформления, временного и звукового.

«Железный» сценарий должен свести к возможному минимуму творческую импровизацию на съемке.

Одним из путей к овладению этим является точная раскадровка каждой срепетированной сцены — работа над мизанкадрированием. Срепетировав сцену, необходимо ее разделить на монтажную цепь будущих кадров и точно определить оформление кадра.

Если мы разделим сцену на кадры, запишем их, прохронометрируем и заснимем каждый кадр «лейкой», то мы получим (приведя в порядок, подклеив словесный и фотографический материал) действительно рабочий сценарий, который смело можно назвать «железным».

Натуру, неигровые кадры картины, так же, как и репетируемую игру актеров, можно заснять «лейкой», систематизировать, и раскадровать. То, что фотографированию не поддается, легко зарисовать схематически.

Полученный сценарий-альбом фотокадров чрезвычайно облегчает работу на производстве, дает ежедневную экономию времени в съемке, в пределах двух, а иногда и трех часов, и, кроме того, значительно повышает качество операторской и режиссерской работы, а также и качество монтажа.

Теперь перейдем к самому сложному, но безусловно и к самому эффективному предложению, как по линии повышения творческой работы съемочного коллектива, так и по линии проведения режима экономии. Диск позволяет в каждый данный момент поворачивать действие репетиции нужным ракурсом к зрителю. Следовательно, для полного киновосприятия этого действия не хватает только приближений и удалений, а также повышений и понижений (ракурсов) предполагаемого съемочного аппарата. И вот, если мы осветим ровным светом (допускающим фотографирование) репетиционную сцену и все действие последовательно, по раскадрованному при помощи «лейки» сценарию, заснимем киноаппаратом (в условных репетиционных декорациях), а затем эти куски смонтируем,— мы получим черновик будущей игры актеров в фильме.

По этому черновику надо будет снова снять ленту в настоящих декорациях, с настоящим, художественно выразительным светом. Кино-черновик даст возможность учесть почти все ошибки «железного» сценария, даст возможность проверить тончайшие нюансы актерской игры и монтажа, а также и актерскую речь.

Наравне с засъемкой черновых кадров имеется полная возможность по-черновому заснять и речь — диалоги. Времени на подобную черновую засъемку понадобится немного — примерно две-три недели, т. е. столько же, сколько надо на окончательный монтаж спектакля. Применение же черновой засъемки сделает излишним показательный спектакль. С другой стороны, процесс съемки при работе по черновику чрезвычайно убыстрится (монтаж в особенности). Нечего говорить о тех необычайно широких возможностях, которые открываются при применении черновой съемки в смысле повышения художественно-политического качества работы всех членов съемочного коллектива. Вместе с тем облегчается возможность действительного и полного руководства работой режиссера со стороны дирекции.

Некоторых товарищей может испугать трата пленки на засъемку чернового варианта актерской игры. Эти опасения лишены основания, так как пленки на чер-

новик потребуется от полутора тысяч метров до трех — максимум, но зато при съемке экономия пленки на картину будет очень значительной и безусловно покроет необходимый расход на черновик, тем более, что черновик может быть снят на пленке очень низкого качества.

При чистовой съемке — при наличии черновика — не будет никакой нужды делать огромное количество дублей. Дубли нужны будут только для технических целей (моргнула лампа, раздался неожиданный шум, оговорился актер и т. п.).

Вот те предложения по созданию действительно «железного» сценария (вернее — «железного» подготовительного периода), которые необходимо провести в жизнь, чтобы предоставить возможность нашим кинорежиссерам снимать максимально дешево и быстро высококачественные картины.

УКАЗАТЕЛЬ РИСУНКОВ, СХЕМ И ФОТОГРАФИЙ

ОГЛАВЛЕНИЕ

I

II

Редактор
Л. А. ОХИТОВИЧ

Переплет работы художника
Л. А. ЭППЛЕ

Технический редактор
А. М. ЦЫППО

Корректор
В. И. КАЗАНСКИЙ

★



Х-83. Тираж 3000
Формат бумаги 62×94 $^1/_{16}$, п. л. 17
34400 зн. в печ. листе

★

Сдано в набор 31/III 1935
Подписано к печати 11/VIII 1935 г.
Зак. изд. № 600. Зак. тип. № 183

★

Уполномоч. Главлита В—2037

★

О т п е ч а т а н о
на бумаге Красновишерского
Бумкомбината им. Менжинского

Типо-литография им. Воровского,
улица Дзержинского, 18.

Цена 4 р. 75 к.
Переплет 1 р. 25 к.


2015169737